Studien zu Samuel Daniels Tragödie Cleopatra.

Quellenfrage und literarischer Charakter.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät der Universität Leipzig

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

vorgelegt von

Amandus Müller
aus Kleinkromsdorf b. Weimar.

Borna-Leipzig
Buchdruckerei Robert Noske
1914.

Angenommen von der 1. Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Förster und Birch-Hirschfeld.

Leipzig, den 23. Juni 1914.

Der Procancellar
Kirchner.

Herrn Apotheker Hermann Stark
und Familie.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 1

Erster Teil.

Quellenfrage 6

1. Personen 8
2. Szenarium Akt I–V 9
3. Beziehungslose Einzelheiten 19
4. Wörtliche Entlehnungen 21
5. Charaktere 32

Zweiter Teil.

Literarischer Charakter des Dramas 41

1. Einheit der Handlung 41
2. Einheit der Zeit 46
3. Einheit des Ortes 47
4. Stage-decencies 49
5. Komposition 49
6. Chor 50
7. Sprache: Einheit des Tones, mythologische Anspielungen, Sentenzen, Tropen und Figuren 52

Schluß 55

Literaturverzeichnis.

Daniel's The Tragedie of Cleopatra. Nach dem Drucke von 1611 herausgegeben von Max Lederer. In Bd. 31 der Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. (Herausgeber W. Bang). Louvain 1911.

Complete Works in Verse and Prose of Samuel Daniel. Edited with Memorial-Introduction and a Glossarial Index embracing Notes and Illustrations by A. B. Grosart. Printed for private Circulation (Spenser Society), 100 copies only. London 1885—1896. 5 vol.

Aus der Kgl. Bibliothek Berlin. Signatur A k $\frac{5400}{21.}$

Four Chapters of North's Plutarch containing the Lives of Caius Marcius Coriolanus, Julius Caesar, Marcus Antonius and Marcus Brutus as Sources to Shakespeare's Tragedies Coriolanus, Julius Caesar, Antony and Cleopatra and partly to Hamlet and Timon of Athens. Photolithographed in the size of the original edition of 1595, with preface, notes comparing the text of the editions of 1579, 1595 and 1603 and reference-notes to the text of the tragedies of Shakespeare. Edited by F. A. Leo, London. Straßburg 1878.

Adolf Stahr, Cleopatra. Berlin 1879.

Rudolf Hirzel, Plutarch. Leipzig 1912.

Friedrich Lübkers Reallexikon des klassischen Altertums. 8., vollständig umgearbeitete Aufl., herausgegeben von J. Geffcken und E. Ziebarth. Mit 8 Plänen im Text. Leipzig-Berlin 1914.

Των ΔΙΩΝΟΣ του ΚΑΣΣΙΟΥ Ῥωμαϊκων Ἱστοριων βιβλια πεντε καὶ εἰκοσι. DIONIS CASSII Romanorum Historiarum Libr. XXV. Ex Guilielmi Henr. Steph. de Dionis Hist. . . . Excudebat Henr. Stephanus Anno MDXCI.

G. Hermann Moeller, Die Auffassung der Kleopatra in der Tragödienliteratur der romanischen und germanischen Nationen. Ulm 1888.

Sir Philip Sidney, An Apologie for Poetrie 1595. Edited by E. Arber. English Reprints vol. II.

The Works of Ben Jonson. Edited by William Gifford, London.

A. Vogt, Ben Jonsons Tragödie Catilina, his Conspiracy und ihre Quellen. Halle 1903.

Sägelken, Ben Jonsons Römerdramen. Jena 1880.

H. Reinsch, Ben Jonsons Poetik in ihrer Beziehung zu Horaz. In Bd. 16 der Münchner Beiträge zur romanischen und englischen Philologie.

Joseph Gutmann, Die dramatischen Einheiten bei Ben Jonson. Würzburg 1913.

The Plays and Poems of George Chapman. The Tragedies. Edited with Indroductions and Notes by Thomas Marc Parrot. London 1910.

Franz Heigl, Die dramatischen Einheiten bei Dryden. Diss. München 1912.

The Works of Thomas Kyd. Edited by Frederick S. Boas. Oxford 1901.

John Dryden, edited with an Introduction and Notes by George Saintsbury. In two volumes. London. In the Mermaid Series.

Hazlitt-Dodsley, A Select Collections of Old Plays.

The Countess of Pembroke's Antonie. Edited with Introduction by Alice Luce. Weimar 1897. Im 3. Heft der Literarischen Forschungen.

Oskar Ballweg, Das klassizistische Drama zur Zeit Shakespeares. Diss. Freiburg 1909.

Julius Naumann, Die Geschmacksrichtungen im englischen Drama bis zur Schließung der Theater durch die Puritaner, nach Theorie und Praxis der Dichter charakterisiert. Rostock 1910.

Morris W. Croll, The Works of Fulke Greville. A Thesis. Philadelphia 1903.

L. Annaei Senecae Tragoediae recensuerant Rudolfus Peiper et Gustavus Richter. Lipsiae MCMII.

L. Annaei Flori Epitomae Libri II et P. Annii Flori fragmentum de Vergilio oratore an poeta edidit Otto Roßbach. Lipsiae 1896.

Appiani, Historia Romana ex recensione Ludovici Mendelssohnii. Lipsiae MCMV.

C. Suetoni, Tranquilli quae supersunt omnia. Recensuit Carolus Ludovicus Roth. Lipsiae MDCCCLVIII.

Boccaccio, Compendium de praeclaris mulieribus, ed. J. Zainer. Ulm 1473.

Jasper Heywood and his Translations of Seneca's Troas, Thyestes and Hercules furens. Edited by H. de Vocht. Löwen 1913. In Bd. 41 der Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas.

Studley's Translation of Seneca's Agamemnon and Medea, from the Octavos of 1566. Edited by E. M. Spearing. Löwen 1913. In Bd. 38 der Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas.

Otto Ribbeck, Geschichte der römischen Dichtung. Stuttgart 1892.

John W. Cunliffe, The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy. 8°. London 1893. Aus der Kgl. Bibliothek Berlin. Signatur Zc 511.

Cunliffe, Early English Classical Tragedies. Oxford 1912. Aus der Kgl. Bibliothek Berlin. Signatur Zc 2322.

Rudolf Fischer, Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie. Straßburg 1893.

Fr. Adler, Das Verhältnis von Shakespeares Antony and Cleopatra zu Plutarchs Biographie des Antonius. Diss. Halle 1895.

Frederic I. Carpenter, Metaphor and Simile in the Minor Elisabethan Drama. Chicago 1895.

Alois Brandl, Quellen des weltlichen Dramas vor Shakespeare. In Bd. 80 der Quellen und Forschungen.

Sidney Lee, The French Renaissance in England. An Account of the Literary Relation of England and France in the Sixteenth Century. Oxford 1910.

Langbaine, The Lives and the Charakters of the English Dramatick Poets. London 1693.

F. E. Schelling, Elizabethan Drama. 1558—1642. London 1911.

F. E. Schelling, English Literature during the Lifetime of Shakespeare. London 1910.

F. G. Flay, A Biographical Chronicle of the Englisch Drama, 1559—1642. London 1891.

J. Payne Collier, The History of English Dramatic Poetry to the Time of Shakespeare. London 1831.

Andrew Lang, History of English Literatur. London 1912.

W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. Halle 1893.

Jahrbuch der deutschen Shakespeare Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Alois Brandl und Max Förster. Berlin.

The Malone Society Reprints. General Editor W. Greg. London.

Preußische Jahrbücher, herausgegeben von Hans Delbrück, Berlin.

Cambridge History of English Literature.

Dictionary of National Biography. Ed. by Sidney Lee. London. (D. N. B.)

The Tragedy of Antony and Cleopatra in the Arden Shakespeare. Edited by R. H. Case. London.

The Tragedies of Anthonie and Cleopatra in A New Variorum Edition of Shakespeare. Edited by H. Howard Furness. London 1907.

Les Œuvres et Mélanges Poetiques d'Estienne Jodelle. Ch. Marty-Laveaux. Paris 1868.

Robert Garnier, Les Tragédies. Treuer Abdruck der ersten Gesamtausgabe (Paris 1585). Mit den Varianten aller vorhergehenden Ausgaben und einem Glossar herausgegeben von Wendelin Foerster, Heilbronn 1882. Heft 3 der Sammlung französischer Neudrucke, herausgegeben von Karl Vollmüller.

Bernage, Etude sur Robert Garnier. Paris 1886.

Paul Kahnt, Gedankenkreis der Sentenzen in Jodelles und Garniers Tragödien und Einfluß Senecas auf denselben. Marburg 1887.

H. Raeder, Die Tropen und Figuren bei Robert Garnier. Wandsbeck 1886.

Paul Körner, Der Versbau Robert Garniers. Berlin 1893.

Friedrich Klein, Der Chor in den wichtigsten Tragödien der französischen Renaissance. Erlangen 1897. Bd. 12 der Münchner Beiträge zur romanischen und englischen Philologie.

Ebert, Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie. Gotha 1856.

Emile Faguet, Essai sur la Tragédie française au 16e siècle. Paris 1883.

Petit de Juleville, Histoire de la langue et de la littérature française. 8 B. Paris 1896—1899.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547026_0063

Einleitung.

Kaum eine der antiken Geschichtsdarstellungen wurde der rastlos nach Stoff ausspähenden, auf Originalität der Fabel wenig bedachten Renaissance als Quelle für dramatische Produktion so fruchtbar wie Plutarchs „Parallelleben".

Schon 1519 wurde das Werk vollständig ediert; zahlreiche weitere Ausgaben im Urtext und in lateinischer Sprache folgten.[1]) Seine volle Wirkung entfaltete sich aber erst, als es Übersetzungen in der eigenen Kultur heimisch machten. In Frankreich half der Bischof Amyot von Auxerres seinen Landsleuten, die reichen dramatischen Elemente in Plutarchs kraftvoller Heldendarstellung literarisch zu offenbaren. Ähnlichen Ruhm erwarb sich Thomas North, als er 1579 die französische Version ins Englische übertrug.

In der Reihe der dargestellten Ereignisse interessierte vor allem die Schicksalswende des römischen Weltreiches, jenes von einer Fülle hervorragender Geister und Charaktere agierte gigantische Schauspiel der absterbenden Republik in ihrem Übergleiten in die neuen Formen eines glänzenden Imperiums. Hier war für Dichter nur wenig nötig, die dramatischen Elemente in der Überlieferung energisch hervorzuheben. Die Stoffe lockten geradezu zur Gestaltung. Nur einige Poeten, die der Versuchung folgten, seien genannt: Robert Garnier schrieb eine Art Trilogie über die römischen Bürgerkriege,[2]) Porcie (1568), Cornelie (1574), M. Antoine (1578), Grévin La mort de César (1560), Ben Jonson versuchte sich an Catilina (1611),[3]) Lodge belebte

---

[1]) cf. Lübkers Reallexikon, Artikel „Plutarch". Hirzel, Plutarch.

[2]) Robert Garnier, Les Tragédies, ed W. Foerster, Heilbronn 1882.

[3]) Ben Jonson p. 272ff.; ed. Gifford.

die Rivalität von Marius und Sulla in seinen „Wounds of Civil War“ (1594),[1]) George Chapman die von Cäsar und Pompejus in seiner gleichnamigen Tragödie[2]) (ca. 1608). Das letztere Thema wurde auch zweimal anonym behandelt in den Dramen Sesar and Pompey (1594),[3]) und The Tragedy of Caesar and Pompey or Caesar's Revenge (1606).[4]) Und bezüglich Shakespeare sagt das D.N.B.: To Plutarch (it is not too much to say) we owe the existence of the plays of Julius Caesar, Coriolan, and Antony and Cleopatra [while A Midsummer Night's Dream, Pericles and Timon of Athens are all indebted to it].[5])

Unter allen weiblichen Gestalten dieser römischen Epoche wirkte kaum eine so unwiderstehlich anziehend wie die üppige Ägypterkönigin Cleopatra, die mit ihrem so eigenartig aus wirklicher Liebe, raffinierter Koketterie, politischer Berechnungskunst und kühner Tatkraft gemischten Charakter die größten Männer Roms an sich zog und durch sie ihre ehrgeizigen Pläne zu realisieren suchte.[6]) Bald wurde sie allein auf die Bühne gestellt, bald zeigten die Dichter sie in ihrem Verhältnis zu Antonius, wie beide in verhängnisvoller Leidenschaft die Herrschaft der Welt verspielten und an der Realität zerschellten.[7])

Als man in humanistischen Dichterkreisen daran ging, die heimische dramatische Produktion mit Hilfe der autoritativen Vorbilder der Alten — Senecas Muster spielte die Hauptrolle — durch bestimmte Reformen auf die Höhe des Literarischen zu erheben, und man sich über die ersten Übersetzungsversuche hinaus an Originalschöpfungen wagte, spielte kennzeichnender-

---

[1]) Dodsley, A Select Collection of Old Plays vol. VIII; The Malone Society Reprints ed. by J. Dover Wilson, 1910.

[2]) Chapman's Plays, ed. Th. M. Parrot, London 1910, p. 338 ff.

[3]) Nur in Henslowe's Diary erwähnt; cf. Henslowe's Diary, ed. by Walter Greg, Part I p. 20—22, Part II p. 171.

[4]) Veröffentlicht a) von Wilhelm Mühlfeld im Shakespeare-Jahrb. von 1911 Bd. 47 p. 132—155, 1912 Bd. 48 p. 37—80; b) von F. S. Boas in The Malone Society Reprints 1911.

[5]) D.N.B. Bd. 41: Artikel „North“.

[6]) s. Stahr, Cleopatra, Berlin 1879.

[7]) Hierzu und zum folgenden vgl. Moeller, Die Auffassung der Kleopatra in der Tragödienliteratur, Ulm 1888.

weise der Cleopatrastoff eine bedeutende Rolle: in Frankreich gilt Jodelles Cléopâtre captive (1552) als erste regelrechte Tragödie, in Italien wurde Cinthios Tragedia Cleopatra (1583) von Bedeutung; Robert Garnier folgte seinem Landsmann mit einem Antoine (1578); dieser wurde von der Gräfin Pembroke ins Englische übertragen (1590) und gab Anstoß zu der Tragödie, die hier zum Thema stehen soll, Samuel Daniels Cleopatra. Abseits von den Reformversuchen erreichte Shakespeare in seinem Antonius and Cleopatra die durch Konzeption und Ausgestaltung überragende Höhe, die allein den im Stoff involvierten dramatisch-psychologischen Problemen die Lösung brachte.

Bei Betrachtung der Danielschen Cleopatra ist naturgemäß die Zweiteilung nach inhaltlicher und formaler Abhängigkeit gegeben. Darum soll zuerst die Quellenfrage zur Diskussion stehen, wobei sich so drastisch wie an einem Schulbeispiel zeigen wird, bis zu welchem Grade die Abhängigkeit eines Poeten von Plutarch zu gehen vermag, um dann zu untersuchen, welche Kunstanschauungen und literarischen Muster den Dichter bestimmten, seinem Drama gerade die Gestalt zu geben, die es so eigenartig in die Entwicklung der englischen Tragödie hineinstellt.

Daniels Cleopatra wurde am 19. Oktober 1593 in das Stationers' Register eingetragen und erschien zum erstenmal 1594 in Verbindung mit dem Sonettenzyklus Delia. Sie liegt heute, wenn man von der in den zwei 1718 erschienenen Bänden: The Poetical Works of Mr. Samuel Daniel, Author of the English History mit enthaltenen Textgestaltung absieht, vollständig nur in zwei modernen Neudrucken vor: in der Gesamtausgabe von Daniels Werken, die A. B. Grosart besorgt hat, und in einem Separatdruck von Max Lederer. Grosart benutzte als Grundlage die vom Bruder des verstorbenen Poeten[1]) John Daniel 1623

[1]) Biographie Daniels s. Cambridge History of English Literature vol. IV, 132ff.; Grosart, Daniel I, Memorial Introduction. Daniel lebte von ca. 1562 bis 1619 und ist vor allem durch seinen Sonettenzyklus Delia sowie das umfangreiche historische Epos Civil Wars bekannt. Er soll Poet Laureate gewesen sein, jedenfalls stand er in enger Beziehung zum Hof und zu Hofkreisen (cf. Teil 2 d. Abh.).

herausgegebene Fassung, wogegen Lederer die Ausgabe letzter Hand von 1611 kritisch bearbeitete. Die Verschiedenheit in der Gestaltung des Dramas in beiden Ausgaben ist beträchtlich.[1]) Ich werde mich — im Gegensatz zu den bisherigen Arbeiten, die sich mit dem Stoff beschäftigten[2]) — ausschließlich an die Ledersche Textgestaltung halten und auf die andere nur im Vergleich zurückkommen. Folgende Erwägungen waren hierfür maßgebend: Lederer gliedert die von ihm in Betracht gezogenen Ausgaben der Cleopatratragödie in drei Gruppen, die erheblich untereinander differieren, deren einzelne Glieder aber nur geringe Variationen aufweisen. Der ersten Ausgabe von 1594 kommt die Bedeutung einer selbständigen Gruppe zu; die zweite Gruppe umfaßt die Ausgaben von 1599, 1601, 1602, 1605, die dritte diejenigen von 1607 und 1611. Die dritte Gruppe weicht nach den Worten Lederers von Gruppe I und II, die sich einander nahestehen, so erheblich ab, „daß hier tatsächlich ein völlig neues Stück erscheint. Das Argument ist allerdings — und nicht bloß nach dem Wortlaut im Text — dasselbe geblieben, aber die vergrößerte Personenzahl deutet schon an, daß manche Aktion, welche in der I. und II. Gruppe durch Erzählung wiedergegeben war, jetzt durch Dialogisierung direkt vermittelt wird".[3]) Diese Beobachtung war bestimmend für Lederers Entscheidung, die Ausgabe von 1611 zur Grundlage seiner Textgestaltung zu machen, da sie, soweit eruierbar, als Ausgabe letzter Hand erschien. Mit Recht weist Max Förster in der Kritik der Arbeit Lederers[4]) darauf hin, „daß diese Begründung, die für Werke des 19. Jahrhunderts selbstverständlich paßt, für elisabethanische Texte keine Geltung hat, solange nicht nachgewiesen ist, daß der Autor an der Korrektur dieser Drucke beteiligt war, was wohl schwerlich gelingen wird". So wichtig diese Feststellung als Prinzip ist, hindert sie nicht, sich in der folgenden Unter-

---

[1]) Lederer, Einleitung §§ 1 u. 2.

[2]) Julius Naumann, Geschmacksrichtungen; Oskar Ballweg, Das klassizistische Drama.

[3]) Lederer p. XI.

[4]) Jahrb. der deutschen Shakespeare-Gesellschaft von Alois Brandl und Max Förster 1911 47. Jahrg. p. 359.

suchung an Lederers Text zu halten. Denn trotz der Erhöhung der Personenzahl, trotz der wahrhaft immer noch wenig zahlreichen Dialoge, trotz der einschneidenden Umstellungen von Szenen, Chören, ganzen Akten erscheint das Drama nach seinen formalen Qualitäten im Kern wenig verändert.[1]) Und in bezug auf die Stoffentlehnung zeigt es sich, daß sämtliche Neuerungen ihre materielle Basis in derselben Quelle haben, welcher der Dichter bei der ersten Gestaltung seines Dramas folgte. Bei einer Diskutierung der Quellenfrage scheint es aber unbedingt geboten, die Untersuchung an der Textgestaltung zu vollziehen, die sich als die stofflich reichste darstellt, d. h. im vorliegenden Falle an der Ausgabe von 1611; denn sonst müßte der Nachweis über eventuelle Herkunft der durch die Neubearbeitungen gebrachten Zusätze gesondert geführt werden, während er sich wohl besser sofort der Gesamtbetrachtung einfügt.

[1]) cf. Teil 2 der vorliegenden Arbeit.

Erster Teil.

Quellenfrage.

Von materiellen Quellen des Dichters könnten zweierlei Arten in Frage kommen: einmal die schon vorhandenen dramatischen Bearbeitungen desselben Sujets, wie Jodelles Cléopâtre captive, Garniers Antoine und dessen Übertragung ins Englische, zum andern die historischen Darstellungen des Schicksals von Cleopatra. Auf den eventuellen Anteil der ersten Gruppe werde ich später zu sprechen kommen. Sie wies den Dichter aber nachdrücklich auf zwei Werke der zweiten Gruppe hin. Das Argument, das Garnier seiner Tragödie vorsetzte, schließt mit den Worten:

Voyla le suiet de ceste tragedie, amplement discouru par Plutarque en la vie d'Antoine et au 51. liure de Dion.[1])

Gräfin Pembroke übersetzte freilich nur:

The historie to be read at large in Plutarch in the life of Antonius.[2])

Max Lederer beschränkt sich auf die Vermutung, daß die Quelle Daniels wahrscheinlich Plutarch sei, und zwar die Übersetzung von Thomas North.[3]) Langbain dagegen nennt bei Erörterung von Daniels Cleopatra als für die Fabel wichtig Plutarch, Florus, Appian, Otway.[4]) Er will aber wohl die Frage

---

[1]) Robert Garnier, Les Tragédies, ed. W. Foerster, I, 151.

[2]) Luce, Pembroke's Antony p. 56.

[3]) Lederer p. XIII.

[4]) Langbain, Dramatic Poets p. 32. Cleopatra, a Tragedy, 8 vo. 1611, and 4to, 1622. Dedicated to the Right Honourable the Countess of Pembrook: The last Edition is much amended, and far excels the first. For the Story see Plutarch's Lives of Pompey and Anthony; Florus lib. 4 c. 11; Appian de Bel. Civil. lib. 5. but, chiefly, Otway's Translation of a French Book called, The History of the Three Triumvirates, 8 vo 1686. This Play was much esteemed in its time.

nach der Abhängigkeit des Dichters von eventuellen Quellen überhaupt nicht stellen, sondern nur die historische Orientierung erleichtern. Das bezeugt ja schon der Umstand, daß er ein Werk von Thomas Otway (1651—1685) aus dem Jahre 1686 mit zitiert.

Florus berichtet über die Schlußtragödie der Liebesleidenschaften zwischen Antonius und Cleopatra in gedrängtester Kürze folgendes:

prior ferrum occupavit Antonius, regina ad pedes Caesaris provoluta temptavit oculis ducis. frustra quidem; nam pulchritudo infra pudicitiam principis fuit. nec illa de vita, quae offerebatur, sed de parte regni laborabat. quod ubi desperavit a principe servarique se triumpho vidit, incantiorem nancta custodiam in mausoleum se — sepulchra regum sic vocant — recepit. ibi maximos, ut solebat, induta cultus in differto odoribus solio iuxta suum se conlocavit Antonium, admotisque ad venas serpentibus sic morte quasi somno soluta est.[1])

Diese Darstellung, die sich begnügt, die Hauptmomente als nackte Tatsachen zu übermitteln, ohne eine eingehendere Charakterisierung der Personen zu versuchen, konnte einem dramatischen Dichter wenig Material bieten; jedenfalls war ihm dasselbe Material in weit besserer Behandlung in andern Quellen zugänglich.

Auch Appian enthält in seiner ausführlichen Schilderung der Kämpfe zwischen den Triumvirn nichts, was für unsere Cleopatratragödie unmittelbar von Nutzen gewesen wäre. Darum kann gleich jetzt festgestellt werden, daß die drei von Langbain zuletzt angeführten Werke für Daniel nicht in Frage kommen.

So bleiben die Hinweise auf die Römische Geschichte von Dio Cassius und auf die Antoniusbiographie in Plutarchs Viten. Der eventuelle Einfluß Dios wird bei Besprechung des Dramas an der Stelle erörtert werden, wo er sich fühlbar macht. Von Norths Plutarch müßte Daniel die erste Ausgabe benutzt haben, da die zweite erst ein Jahr nach Erscheinen seiner Cleopatra 1595 herauskam. Ich werde trotzdem nach Leos Plutarchausgabe

---

[1]) Flori Epitomae ed. O. Roßbach p. 168/69.

zitieren, die die 2. Auflage zugrunde legt, weil nach der angeführten „Parallelreadings“ [1]) Abweichungen für uns nicht in Frage kommen, und weil bei Leo sich die Zeilenzählung bequem durchführen läßt.

Bei dem anzustellenden Vergleich zwischen Drama und Darstellung bei Plutarch, auf den sich die Quellenuntersuchung mit Recht beschränken darf, sollen betrachtet werden die Personen, das Szenarium, geordnet nach Akten, Einzelangaben, die im Drama dunkel bleiben, wörtliche Entlehnungen und die Charakterzeichnung. „Plutarch“ meint im folgenden immer die Antoniusbiographie von Plutarch in der Übersetzung von Th. North.

1. Die Personen des Dramas.

Dramatis personae sind:

Cleopatra,	Seleucus,
Octavius Caesar,	Rhodon,
Caesario,	Dircetus,
Dolabella,	Diomedes,
Proculeius,	Charmion,
Arius,	Eras.
Philostratus,	

Alle Namen sind ausnahmslos aus Plutarch herübergenommen; sie kommen in ähnlich vollständiger Zusammenstellung in keiner der andern Geschichtsdarstellungen vor. Beachtenswert ist, daß Daniel in der Namensform abweichend von seiner Quelle Eras und Dircertus gebraucht, nicht Iras und Dercetaeus. Das ist wohl ein sicheres Zeichen dafür, daß sich der Dichter hier in der Namengebung von dem leiten ließ, was er in Pembrokes Antony [2]) beziehentlich in Garniers Antoine [3]) vorfand, nämlich Eras and Dircet; auch Jodelle führt die Dienerin als Eras an.[4]) Denn wenn man beobachtet, wie North genau so wie Amyot

[1]) Plutarch von Leo, Anhang.

[2]) The Countess of Pembrokes Antony, by Luce p. 57.

[3]) Garnier, Les Tragédies, v. Foerster p. 152.

[4]) Jodelle, ed. Marty-Laveaux p. 94.

Iras und Dercetaeus schreibt, die Namen bei Garnier, (Jodelle), der Gräfin Pembroke und Daniel aber übereinstimmend Eras und Dircetus lauten, erscheint es ausgeschlossen, daß die von Daniel gebrauchten Formen etwa nur orthographische Varianten sein könnten.

Alle Personen des Dramas treten auch in der gleichen Funkion wie in der Biographie auf, nur vereinigt Daniel, entgegen der Quelle, in Diomedes den Sekretär der Königin mit dem Bauern, der ihr die Todesschlangen bringt. Mit Ausnahme dreier Personen ist das gesamte Personal, das Plutarch im Schlußakt seiner Antoniusbiographie auftreten läßt, vom Dichter in den dramatischen Zusammenhang eingeordnet worden; es fehlen als selbständige Figuren: Antillus, der Sohn des Antonius und der Fulvia, der, wie in der Quelle, als getötet genannt wird (V. 1205/06); Epaphroditus, dessen Auftrag, die gefangene Cleopatra zu überwachen, Proculeius zufällt,[1]) und Olympus, der Arzt der Königin, der überhaupt keine Erwähnung findet.

2. Szenarium.

Bei Betrachtung des Szenariums bleibt der Chor as being no part of the substance of the matter einstweilen außer acht.

Akt I, Szene 1.

Der Sturm ist über Ägypten gefegt, zerbrochen liegt die Gewalt des Antonius und seiner königlichen Geliebten; Octavius ist Sieger. Cleopatra bleibt als sorgenschweres Weib und angstgequälte Mutter zurück: so öffnet sich die Szene. Die Mutter Cleopatra vertraut ihren Lieblingssohn Caesario seinem Erzieher Rhodon an, daß dieser ihn aus dem Strudel des Verderbens nach dem freien Indien, das Römerherrschaft nicht kennt, in Sicherheit rette. Unendlich schwer vermag sie sich von ihm zu trennen; immer wieder läßt eine neuauftauchende Sorge sie

[1]) Plutarch von Leo p. 1006, 1—4: Caesar sent one of his infranchised men called Epaphroditus, whom he straightly charged to looke well unto her, and to beware in any case that she made not her selfe away: and for the rest, to use her with all the curtesie possible.

zögern. Nur die gebieterische Not der Situation, das feste Vertrauen auf Rhodon, die mutige Tröstung durch den Sohn dringen ihr den Abschiedsgruß ab, und kaum ist der Jüngling gegangen, fühlt sie in sich die todtraurige Ahnung, daß sie ihn zum letztenmal gesehen hat; so muß sie an einem Tage den Sohn in den Tod schicken, den Geliebten ins Grab betten: ein düsterer Grundakkord, nur etwas gemildert durch die wehmütige Resignation, die darin ertönt.

Die ganze Szene ist Schöpfung des Dichters, Plutarch gab nur die dürftige Notiz: Cleopatra had sent Caesarion unto the INDIANS through ÆTHIOPIA with a great summe of money.[1])

Szene 2

dagegen beruht in ganzer Breite auf Grundlage des Biographen. Sie übermittelt den Bericht vom Tode des Antonius. Zurückgreifend in der Vorgeschichte bis auf die Seeschlacht von Aktium, zeigt sie, wie die Ereignisse Schlag auf Schlag folgen: In Verzweiflung über seine Niederlage kehrt Antonius nach Alexandrien zurück; in schmerzvoller Wut wirft er Cleopatra Verrat vor; diese rettet sich vor ihm in das Grabmal, das sie vor längerer Zeit hat errichten lassen; sie sendet ihm Botschaft, daß sie aus Gram über ihn sich das Leben genommen habe; da macht er sich bittere Vorwürfe und bittet seinen Sklaven Eros, ihn zu töten; dieser stürzt sich selbst in das Schwert und gibt seinem Herrn das Beispiel für sein eigenes Ende; noch lebend wird Antonius zu Cleopatra gebracht und von dieser durch ein „window at the top“ in das Grabmal hineingezogen,[2]) wo er nach einer letzten Ermahnung an die Geliebte in ihrem Schoße das Leben aushaucht.

---

[1]) Plutarch von Leo p. 1003, 30.

[2]) Cleopatra ... ex fastigio sepulcri prospexit (nam ianua eius ita erat parata, ut aperiri semel clausit nequiret, solae partes superiores ad fastigium nondum erant absolutae) ... Antonius obtestatus est praesentes, ut se ad sepulcrum deferrent, ac per funes qui ad extrahendos lapidos suspensi erant, demitterent ... Dio p. 515. (Ich zitiere Dio lateinisch, da die von Daniel sicher benutzte Ausgabe des Dio von H. Stephanus den Text griechisch und lateinisch enthält.)

Alle diese Handlungsmomente werden in gleicher Reihenfolge wie bei Plutarch und ohne irgendeine Auslassung erzählt; Dircetus trägt das Ganze als Botenbericht dem Octavius vor; nur die Motivierung ist zum Teil verschoben.

Anstoß für die erzählende Ausgestaltung der Szene war Plutarchs Nachricht: one of Antonius gard called Dercetaeus, tooke his sword with the which he had striken himselfe and hid it: then he secretly stale away, and brought Octauius Caesar the first newes of his death, and shewed him his sword that was bloudied.[1])

Akt II, Szene 1,

psychologisch der Kernpunkt des Stückes, ist ganz Eigentum des Dichters: Cleopatra ist zum Tode entschlossen; alle zum Leben mahnenden Einwände ihrer Dienerinnen weist sie ab. Nur darum handelt es sich für sie, deren Leben man nur für den Triumph schont, wie sie in kluger Verstellung, der Wachsamkeit Octavius Cäsars zum Trotz, ihr Ziel erreicht that hereby yet the vvorld shall see that I although vnvvise to live, had vvit to die (V. 569/70). Als Reminiszenzen an Plutarch erscheinen

1. die Thyreusepisode, der zufolge Octavius Cleopatra zum Verrat gegen Antonius hat bestechen wollen (V. 485—490; Plutarch: He [Octavius] sent Thyreus one of his men unto her [Cleopatra], a very wise and discreet man, who, bringing letters of credit from a young Lord unto a noble Lady, and that besides greatly liked her beauty, might easily by his eloquence have persuaded her;[2])

2. die in Rückerinnerung gesprochene Äußerung Cleopatras, daß Antonius sie ja nur in the wane of her beauty gesehen habe (V. 545).

Szene 2

setzt mit einer Zornesexplosion Cäsars ein, der nach seinen Worten wohl Länder zu unterwerfen und Königreiche zu erobern vermag, aber ohnmächtig vor einem menschlichen

[1]) Plutarch von Leo p. 1005, 23—25.
[2]) Plutarch von Leo p. 1003, 17—20.

Herzen steht, zu dem niemand den Eingang erzwingen kann, wenn nicht die Hand freiwillig die Tür öffnet: So widersteht ihm diese Königin, die nichts mehr als ihren eignen Willen besitzt. Bewegt sich hier der Dichter ganz frei, so kopiert er seine Quelle durchaus, wenn er im folgenden die Überlistung der Königin schildert: Proculeius stellt Gallus an die Eingangspforte des Grabmals, um Cleopatra zu unterhalten und dadurch abzulenken; unterdessen steigt er durch das Fenster ein und steht plötzlich hinter ihr. Sie wird durch den Schreckensruf ihrer Dienerin aufgescheucht: O Königin, du bist gefangen! Im Nu reißt Cleopatra den verborgen gehaltenen Dolch hervor, um ihn in ihre Brust zu stoßen. Proculeius hält sie aber an beiden Händen fest und entwindet ihr in sanftem Ringen das gefährliche Instrument.[1]) Statt des Todes bietet er milde Verzeihung und großmütige Gnade des Siegers. Sie bittet für ihren Sohn Cäsarion um das Königreich Ägypten, für sich selbst um die Erlaubnis, ihrem Antonius die letzte Opferspende darbringen zu dürfen. Übergangen wurde vom Dichter die Bemerkung, daß Proculeius die Gewänder der Gefangenen nach Gift durchschüttelt, offenbar war ihm dieser Zug zu brutal. In Antwort auf den Bericht kündet Cäsar seine Absicht an, die Königin selbst aufzusuchen.

Akt III, Szene 1

führt indes erst ein äußerst schwaches, weitschweifiges Gespräch zwischen den beiden Philosophen Arius und Philostratus vor: Arius hat durch Fürsprache bei Cäsar seinem Freunde das Leben gerettet, wofür dieser ihm dankt, beschämt darüber, daß er als Philosoph so am Leben hängt. Arius tröstet ihn mit dem kostbaren Satz:

Though we speake more then men, vve are but men (V. 815).

Die Grundlage dieser Szene, die Freundschaftsleistung des Arius, findet nur bei Plutarch ihre geschichtliche Darstellung.

[1]) Dio (p. 516) gibt hier nur die allgemeine Wendung: remotis omnibus iis rebus quae ad mortem consciscendam facerent. Gerade die plastische Ausgestaltung der Szene mit der Darstellung des Ringens zwischen Proculeius und der Königin, mit der Erwähnung des Dolches, den die Königin bei sich trägt usw. bildet ein Indizium dafür, daß Daniel hier Plutarch und nicht Dio benutzt haben muß.

Es heißt da: Caesar entred the citie of Alexandria, and as he went, talked with the Philosopher Arrius, and held him by the hand, to the end that his country men should reuerence him the more, because they saw Caesar so highly esteeme and honour him. Then he went into the shew place of exercises, and so vp to his chaire of state which was prepared for him of a great height: and there according to his commaundement, all the people of Alexandria were assembled, who quaking for feare, fell downe on their knees before him, and craued mercy. Caesar bad them all stand vp, and told them openly that he forgaue the people, and pardoned the felonies and offences they had committed against him in this warre first, for the founders sake of the same citie, which was Alexander the great: secondly, for the beautie of the citie which he much esteemed and wondred at: thirdly, for the loue he bare vnto his very friend Arrius. Thus did Caesar honour Arrius, who craued pardon for himselfe and many others, and specially for Philostratus, the eloquentest man of all the sophisters and Orators of his time, for present and sodaine speach: howbeit he falsly named himselfe an Academicke Philosopher. Therefore, Caesar that hated his nature and conditions, would not heare his sute. Thereupon he let his gray beard grow long and followed Arrius step by step in a long mourning gowne, still buzzing in his eares this Greeke verse:

A wise man if that he be wise in deede,
May by a wise man haue the better speede.

Caesar vnderstanding this, not for the desire he had to deliver Philostratus of his feare, as to rid Arrius of malice and envy that might haue fallen out against him: he pardoned him.

Die Erwähnung von der Ermordung des Antillus (V. 881) und der bevorstehenden Hinrichtung Cäsarios (V. 882 ff.) erfolgt bei Plutarch zwar auch unmittelbar nach Darstellung dieser Philosophenepisode, aber gänzlich unabhängig von ihren Personen.

Szene 2

führt auf den Höhepunkt des ganzen Dramas, zu der Begegnung von Sieger und Besiegter. Auch hier gehen die Ereignisse bei Dichter und Biographen parallel. Nach Plutarch hebt Octavius

die vor ihm kniende Königin auf, but else reproued her in every point,[1]) d. h. beim Dichter, er schiebt ihr die Schuld an dem Zusammenbruch Ägyptens und an Antonius' Tode zu; er wirft ihr vor, in listiger Verschlagenheit und mit verwegenstem Geschick Streit unter die Römer gesät zu haben, um in der Entzweiung sich und ihrem Staate Vorteil zu verschaffen. Demütig verteidigt sie sich, die siegreiche Partei habe ja immer recht. Sie appelliert an seine Großmut und sucht sein Herz da zu treffen, wo es vielleicht menschlich weich werden kann: sie beschwört das Andenken seines großen Vaters Julius Cäsar, und um ihn dessen Gegenwart lebendiger fühlen zu lassen, legt sie ihm Briefe vor, die sein Vater ihr einst in Liebe geschrieben hat. Sie bittet, Cäsar möge nicht denen Unrecht tun, die Cäsar begünstigt habe.

Mit dieser Briefepisode tritt zum erstenmal eine sekundäre Quelle des Dichters auf, nämlich Dio Cassius' Historia Romanorum. Dieses Geschichtswerk war der Elisabethanischen Zeit wohl bekannt. Als Ben Jonson seine Tragödie Sejanus his fall[2]) schrieb, fügte der gelehrte Poet zugleich ausgiebige Quellenangaben bei und merkte zum Teil sogar die benutzten Ausgaben an. So teilt er mit, daß ihm Dio Cassius in der griechisch-lateinischen Ausgabe von Henr. Stephan 1592 zur Verfügung war. Dio stellt die in Frage stehende Empfangsszene in einer äußerst lebendigen Weise dar, die aber in bezug auf Charakterauffassung mit Plutarch und noch stärker mit Daniel differiert. Er sagt: Tum Cleopatra, conclavi ornatissimo ac sella pretiosissima parata, se ipsam cultu quam maxime abiecto adornavit (nam habitus eam lugibris mire decebat) ac in sella consedit, appositis imaginibus, inque sinum suum epistolis ab eo ad se datis acceptis. Ingredientéque Caesare, pudore suffusa exiluit, et Salue, inquit, ô domine: hoc enim nomen mihi ademptum, dii tibi tribuerunt. Sed vides nimirum ipse hîc patrem tuum, quale saepenumero ille ad me ingressus est; audisque quos mihi honores tribuerit, qui me etiam reginam Ægypti constituit. Vt autem aliquid eius etiam

[1]) Plutarch von Leo S. 1007, 8—9.
[2]) Ben Jonson von Gifford p. 137.

ex me percipias, accipe et lege eas literas, quas ipse sua manu exaratas ad me misit.[1]) Vergleicht man mit dieser Schilderung die Verse 969 u. 971:

Great Caesar me a queene at first did make ...
Read heare these lines which still I keepe with me ...

so ergibt sich aus den wörtlichen Übereinstimmungen der sichere Beweis, daß Daniel Dios Werk benutzt haben muß. Auch Jodelle macht Gebrauch von dieser Briefepisode. Sie lautet bei ihm (p. 127):

Ne t'ont donc peu les lettres esmouuoir
Qu'a tes deux yeux i'auois tantost fait voir,
Lettres ie dy de ton pere receues,
Certain temoin de nos amours conceuës?
N'ay-ie donc peu destourner ton courage,
Te descouurant et maint et maint image
De ce tien pere à celle-la loyal,
Qui de son fils receura tout son mal?

Jodelle erwähnt also nicht nur wie Daniel die von Cäsar an Cleopatra gerichteten Liebesbriefe, sondern läßt die Königin auch — ganz nach Dios Angabe — von den zahlreichen Bildern sprechen, die sie aufgestellt habe, Octavius' Herz zu rühren.

Diese poetische Darstellung Jodelles des von Dio überlieferten Materials hätte Daniel also wohl den Inhalt zu unserer in Frage stehenden Briefszene liefern können, doch läßt, wie ein genauer Vergleich ergibt, keine wörtliche Andeutung eine direkte stoffliche Benutzung Jodelles erschließen, vielmehr begründen die oben zitierten wortgetreuen Übereinstimmungen die Behauptung, daß Daniel unmittelbar auf Dios Darstellung zurückgegriffen habe.

Doch wieder zurück zur Handlung! Mitten in der Unterredung überreicht Cleopatra Cäsar ganz unvermittelt ein Verzeichnis ihrer Schätze. Warum? Weder Historiker noch Dichter versuchen eine Motivierung, ebensowenig dafür, daß Seleucus, der Sekretär der Königin, Cäsar verrät, daß seine Herrin Teile des Vermögens in ihrer Angabe verschwiegen habe. Nach Plutarch

[1]) Dionis Cassii Romanorum Historiarum libri XXV von H. Stephanus, 1591, p. 516.

wird die Königin über die Niedertracht ihres Dieners so wütend, daß sie ihn bei den Haaren zieht und ins Gesicht schlägt. Auch bei Daniels Cleopatra muß diese Äußerung des Zorns vorausgesetzt werden nach den Worten, die Cäsar ihr in dem kritischen Moment zuruft:

Hold, hold, a poore reuenge, can worke so feeble hands (V. 985).[1])

Doch mäßigt Daniel den Ausbruch des Affektes, während Jodelle eine breite tragikomische Szene daraus macht, in der Seleucus zwar wohlverdiente Schläge bekommt, Cleopatra aber durch die völlige Hingabe an den Affekt ihre Würde einbüßt.[2]) Mit Geistesgegenwart weiß die Königin die Situation ihrem Zwecke, Cäsar zu täuschen, nutzbar zu machen; sie begründet ihren scheinbaren Betrug mit der Ausflucht, das Zurückbehaltene als Geschenk für Oktavia[3]) und Livia in Rom gedacht zu haben, und gibt dadurch in Cäsars Augen den sichern Beweis, daß sie den Willen zum Weiterleben hat. Nachdem Oktavius wohlmeinende, aber nichtsverbindliche Zusicherungen für die Zukunft gegeben hat, grüßt sie ihn mit dem klug berechneten Abschiedswort:

Poor Cleopatra rests thine owne for ever (V. 1006).

Er entfernt sich im Glauben, getäuscht zu haben, und ist doch selbst der Getäuschte.

---

[1]) Ballwegs Behauptung (p. 19), Daniel habe die „Angabe Plutarchs, daß Cleopatra Seleucus bei den Haaren nahm und ihm mehrere Faustschläge ins Gesicht gab, nicht beachtet", ist also nicht ganz zutreffend.

[2]) Jodelle, ed. Marty-Laveaux, p. 132/33.

[3]) Lederer hat hier folgende Textgestaltung:

But what I kept I kept to make my way,
Vnto thy Liuia and Octavius grace,
That thereby in compassion moued, they
Might mediate thy fauour in my case (V. 993—996).

Der Kontext zwingt dazu, in V. 995 Livia und Octavia zu lesen, wie ja auch Plutarch an die Hand gibt (Plutarch von Leo p. 1007, 21). Denn die Königin faßt die beiden Personen, die die zurückbehaltenen Schätze empfangen sollen, mit „they" zusammen und stellt sie dem anwesenden Oktavius als ihre Fürsprecher gegenüber. Doch sei ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht, daß Dio (S. 516) im Gegensatz zu Plutarch sagt: sed cum frustra id esset, sententiam se mutasse finxit (Cleopatra), ac multum spei in Caesare, multum in Livia habere, ultroque se velle navigare dixit.

Plutarch fährt unmittelbar fort: there was a young gentleman, Cornelius Dolabella, that was one of Caesars very great familiars, and besides did beare no euill will vnto Cleopatra.[1])

Diese Bemerkung baut der Dichter zu einem unmittelbar sich anschließenden Auftritt aus. Dolabella war Zeuge der Begegnung; die gebeugte, unglückliche Königin hat sein Herz in Mitleid und Liebe entzündet, und jetzt redet er in begeisterter Bewunderung von ihr zu seinem Herrn; dieser aber mahnt ihn kalt zur Vernunft.

Geschickt verwebt hier der Dichter eine aus anderm Zusammenhang entnommene Stelle Plutarchs: es sei wunderbar zu bemerken, wie in Cleopatra trotz des Wütens gegen den eigenen Körper, trotz des von Tränen geschwollenen Gesichts, trotz des verwirrten Haars der alte Zauber ihrer Schönheit noch wirke. Plutarch macht diese Bemerkung in deutlicher Anspielung auf Cäsar, von dem er doch gleich darauf zeigt, daß er allem Jammer der Königin zum Trotz ungerührt bleibt. Daniel läßt mit Vorteil die Betrachtung von einem aussprechen, der dem Zauber unterlegen ist.

Da Dolabella von Cäsar dessen geheimen Plan, Cleopatra nach drei Tagen nach Rom zu senden, erfährt, hat der neue Liebhaber Gelegenheit, der Königin seine Ergebenheit durch die Tat zu beweisen; in einem Briefe sendet er ihr die wichtige Nachricht.

Akt IV, Szene 1

zeigt eine freigeschaffene, bei Plutarch auch nicht einmal angedeutete Begegnung zwischen den beiden Verrätern Seleucus und Rhodon. Diese beklagen in ziemlich langweiliger Trübseligkeit ihr Geschick, daß Cäsar, zu dessen Gunsten sie Verrat übten, sie verächtlich verstieß. Die Quelle kommt aber wieder deutlich zu Wort

1. in der Erzählung des Schurkenstreiches von Rhodon, der, entgegen seinem Versprechen, Cäsario nach Indien zu retten, auf die Bestechungen der nachgesandten Boten Cäsars hörte und seinen jungen Fürsten unter dem Vor-

[1]) Plutarch von Leo p. 1007, 26—28.

wande, Cäsar wolle ihn zum König von Ägypten machen, zurück zum sichern Tode führte,

2. in der Episode von Theodorus: dieser hatte Antillus verraten und war von Cäsar aufgehängt worden, weil er sich widerrechtlich einen kostbaren Stein von dem Toten angeeignet hatte.

Szene 2.

Die Königin liest den Brief Dolabellas: jetzt ist ihr Todestermin festgesetzt. In starkem Gegensatz zu Plutarchs Darstellung beauftragt sie hier den Diomedes, ohne Säumen zwei Schlangen zu verschaffen. In der Quelle tritt völlig unvermittelt ein Bauer auf den Plan, der die Schlangen bringt, ob im Auftrag der Königin, wird nicht gesagt. Die Fakten sind nebeneinandergestellt, nicht verbunden.

Dann folgt der von fast religiöser Feierlichkeit getragene Klagemonolog Cleopatras am Grabe ihres Helden. Wenig nur hatte der Dichter der wirkungsvollen Gestaltung der Szene bei Plutarch hinzuzufügen; doch macht die gesteigerte innere Wahrheit des Gefühls hier deutlich, wie tief er sich in die tragische Situation versenkt hat. Der schwere Trübsinn des verlassenen Weibes, die Trauer um den Geliebten, die Sehnsucht nach Wiedervereinigung durch den Tod finden ergreifenden Ausdruck.

Szene 3.

Bevor die Mutter die ersehnte Erlösung findet, wird Cäsario gewaltsam zum Tode geführt. Der Jüngling ruht nach erhaltener Erlaubnis auf dem Wege zum Richtplatz aus und nimmt sich in einem stumpf geratenen Reflexionsmonologe als Beispiel upon how weake foundation guilde roofes are builded.[1]) Er preist die aurea mediocritas. — Irgendeine Quelle war für diese Szene nicht nachweisbar.

Akt V, Szene 1.

Wie die vorige, so ist diese Szene des Dichters freie Erfindung. Dolabella läßt sich von seinem Diener Titius peinlich

[1]) Sidney, An Anologie in Arbers Reprints p. 45.

genauen Bericht über die Worte und Gesten geben, mit denen Cleopatra seinen Brief empfangen hat. Er zeigt im Anhören eine nicht ermüdende Geduld, die wir als Leser schwer aufbringen. Eingeschaltet ist die Plutarchsche Angabe, daß Cleopatra nach dem Besuche am Grabe des Antonius sich königlich kleidete, ein prunkhaftes Mahl einnahm, Briefe an Cäsar senden ließ und darauf alle Personen außer Eras und Charmion von sich wegschickte.

Dolabella ist der Zuversicht, daß Cleopatra in ihren durch Königsschmuck erhöhten Reizen Cäsar gewiß mild stimmen werde. Er selbst will bei ihm für sie wirken. Diese Hoffnungsfreudigkeit stellt einen wirkungsvollen Kontrast zu der unmittelbar einsetzenden Katastrophe in der

2. Szene

dar. Die bewegten Dialoge zwischen der Königin, die voll Ungeduld auf die Schlangen wartet und den Dienerinnen, die die Herrin zu beruhigen suchen, sind freie Zutat des Dichters. Dagegen ist aus Plutarch entnommen, wie Diomedes als Bauer dadurch die Wache überlistet, daß er die Soldaten gutmütig auffordert, von den Feigen in seinem Korbe zu essen, worauf sie ihm ohne Arg den Eintritt gewähren. Cleopatra stirbt, die Dienerinnen folgen ihr in den Tod. Wenn Plutarch berichtet, daß die herbeieilenden Boten Cäsars Charmion halb tot fanden, beschäftigt, der abgeschiedenen Herrin das Diadem aufzulegen, so motiviert der Dichter: sie will Cleopatra ehren, der Welt zu zeigen, sie starb als Königin.

3. Beziehungslose Einzelheiten.

Wie treu Daniel sich in seiner Dichtung an Plutarch als Quelle angeschlossen hat, ist schon durch die Betrachtung der Handlung reichlich deutlich geworden. Er geht aber in seinen Entlehnungen stellenweis so mechanisch vor, daß Einzelheiten, die sich in der Biographie organisch einordnen und sinnvoll in ihrem Zusammenhang stehen, im Drama entweder jeder Beziehung entbehren oder doch zum vollen Verständnis die Kenntnis der Plutarchschen Darstellung fordern.

So fragt man sich verwundert, wie auf einmal der im Hauptverzeichnis gar nicht aufgeführte Gallus in Akt II, Szene 2, nach der Szenenüberschrift als selbständige Person fungieren kann. Die Lösung ist einfach die, daß an derselben Stelle der Handlungsreihe in Plutarch Proculeius auch die Hilfe des Gallus braucht, um die Königin zu überlisten.

Völlig dunkel durch ihre Beziehungslosigkeit sind folgende Äußerungen in der Dichtung:

a) das Wort von Dircetus über Cleopatra V. 243:

... lest that the prease might violate her vow ...

b) die Erklärung des Diomedes V. 1252—1255:

I who am sworne of the societie
Of death, and haue indur'd the worst of ill
Prepar'd for all events, must not deny
What you command me ...

c) die Anrede der Eras an Charmion V. 1743/44:

... you know we did agree
The fellowship of death to vndergoe ...

Sie werden erst sinnvoll, wenn man sie rückwärts in Plutarchs[1]) Zusammenhang transponiert. Da ergibt sich, daß Antonius und Cleopatra nach der verlorenen Schlacht von Aktium den „Orden", nach dem sie bisher ihre Lebensführung geregelt hatten, das Amimetobion (d. i. unvergleichliches Leben) in das Synapotha-

---

[1]) Plutarch von Leo p. 1002, 34—40: "They did breake their first order they had set downe, which they called Amimetobion (as much to say, no life comparable) and did set up another, which they called Synapothanumenon (signifying the order and agreement of those that will dye together) the which in exceeding sumptuousnes, and cost was not inferior to the first. For their friends made themselues to be inrolled in this order of those that would dye together, and so made greate feastes one to another: for euerie man when it cam to his turne, feasted their whole companie and fraternitie". Das Wort *Ἀμιμητόβιος* kommt außer bei Plutarch nur noch in einer Inschrift aus dem Jahre 33 v. Chr. vor; sie wird in Dittenberger: orientis Graeci inscriptiones selectae unter Nr. 195 angeführt. W. Schubart nennt in einem Artikel (Preuß. Jahrb. 1909 p. 526) die Gesellschaft der Freunde, die sich um Antonius scharten, die „Brüder vom gemeinsamen Tode".

numenon, d. h. in die Gesellschaft derer, die zusammen sterben wollen, umwandelten, und alle Freunde, Anhänger und Diener traten diesem Todesorden bei. Und erst wenn man diesen Hintergrund aus Plutarch kennt und man weiß, wie diese Todgeweihten in der kurzen Spanne der gegönnten Frist in Freudentaumel und Festesrausch ganz Alexandrien mit Lust und Lärm und Tollheit füllten, erst dann empfangen die Worte des Arius einen tieferen Sinn:

> See how dismaid confusion keepe those streetes,
> That nought but mirth and musique late resounded.
> (V. 824—825).

4. Wörtliche Entlehnungen.

In schärfster Weise wird der Grad der Abhängigkeit des Poeten von seiner Vorlage durch die Summe der wörtlichen Entlehnungen angezeigt und hierin zugleich der direkte Beweis gegeben, daß Daniel wirklich die Übersetzung Plutarchs durch Thomas North benutzte. Denn abgesehen von dem einen erwähnten Falle (p. 14) der wörtlichen Übereinstimmung mit Dio Cassius läßt sich sonst keine wörtliche Anlehnung an irgendeinen der andern Historiker nachweisen. Die Diktion des Biographen differiert nicht stark von dem epischen Dramenstil Daniels. Hatte doch schon Sidney bemerkt: And who reads Plutarch, eyther historie or philosophie, shall finde, he trymmeth both theyr garments with gards of Poesie.[1]) So ließen sich bei der Transformation der Erzählung in das dramatische Gebilde ungezwungen ganze Stellen herübernehmen, soweit dies mit der poetischen Form des Versbaues verträglich war. Shakespeare ist wohl das beste Beispiel, wie wortgetreu sich der Dichter Plutarch anzuschließen vermochte.[2]) Wie weit Daniel in seiner wörtlichen Anlehnung ging, zeigt die fortlaufende Vergleichstabelle, die hier angefügt wird.

---

[1]) Arbers Reprints, Sindneys Apology p. 59.

[2]) vgl. Fr. Adler: Das Verhältnis von Shakespeares Antony and Cleopatra zu Plutarchs Biographie des Antonius. Halle 1895.

Die ersten drei Kolumnen geben Akt, Szene und Vers von Daniels Cleopatra nach der Ausgabe von Lederer an, die nächsten beiden die Entsprechungen in der Darstellung von Plutarch-North (Ausgabe von Leo); die sechste will mit einem kurzen Stichwort den Inhalt der verglichenen Stellen andeuten; die letzte bezeichnet mit „Lederer" die schon von Lederer nachgewiesenen wörtlichen Entlehnungen Daniels aus Plutarch, mit „wörtlich" sind die von mir aufgefundenen angeführt.

1 Akt	2 Szene	3 Vers	4 Seite	5 Zeile	6 Inhalt	7 Bemerkungen
I	1	5—9	1006	29—30	Cäsario nach Indien geschickt	
	2	179—187	1005	23—25	Dircetus bringt Botschaft von Antonius' Tod	
		189—290	1004—05	24—21	Tod des Antonius	Wörtlich
		291—310	1005	25—30	Mitleid Cäsars	
II	1	482	979—980	34—30	Andeutung der ersten Begegnung zwischen Antonius u. Cleopatra	
		485—488	1003	17—20	Thyreusepisode	
	2	603—608	1005	38—40	Bitte Cleopatras für Cäsario	
		609—620	1005—06	43—1	Überlistung Cleopatras	
		685—690	1007	30—32	Bitte um Erlaubnis zur Bestattung Antonius'	
III	1	776—779	1006	15—23	Dank des Philostratus	
		824—825	1002	32—33	Zustand in Alexandrien	
		883	1006	34	Plurality of Caesars	LedererXIII,1
	2	928—930	1007	6—8	Entschuldigung Cleopatras vor Cäsar	
		977—996	1007	10—32	Seleucusepisode	LedererXIV,2
		1025—1030	1006—07	53—56	Schönheit Cleopatras	LedererXIV,2
IV	1	1082—1087 1096—1099	1006	29—32	Rhodons Verrat	
		1201—1208	1006	24—27	Theodorus' Verrat	Wörtlich
	2	1252—1253 1743	1002	35—36	Synapothanumenon	
		1296—1311 1334—1339	1007	34—48	Cleopatra am Grabe von Antonius	Wörtlich
V	1	1542—1543 1594—1600	1007	47—50	Prunkendes Mahl Cleopatras	
		1602—1605	1008	4—5	Briefe an Cäsar	
	2	1666—1676	1007—08	51—54	Feigenepisode	LedererXIV,4
		1713—1714	1008	21, 24, 29	Schlangenbiß	
		1754—1757 1768—1770	1008	12—16	Charmion stirbt	Lederer XV,5

Schon Max Lederer hat die auffälligsten Stellen der wörtlichen Übereinstimmung zwischen Daniels Drama und Norths Übersetzung herausgehoben. Seine Nachweise sind aber noch durch drei wichtige Belege zu ergänzen. Es sei indes gestattet, auch seine Zitate aus der Geschichtsquelle hier nochmals mit anzuführen und ihnen die von ihm nachgewiesenen Entsprechungen aus der Tragödie beizugeben, da die in einer derartigen Gegenüberstellung liegende Augenfälligkeit die nachzuweisenden Beziehungen zwischen Dichter und Historiker besonders plastisch in ihrer Gesamtheit hervortreten läßt.

1. Plutarch, Leo p. 1006, 30—36:

But one of the gouvernors also called Rhodon, even such annother as Theodorus, perswaded him to returne into his contrie, and told him that Caesar sent for him to giue him his mothers kingdom. So, as Caesar was determining with himselfe what he should doe, Arrius sayd vnto him. Too Many Caesars is not good. Alluding vnto a certaine verse of Homer, that saith:
Too Many Lords doth not vvell.

V. 1190—1198:

For skarce vvere vve arriu'd vnto the shore,
But Caesar hauing knovvledge of our way,
Had sent an agent thither sent before,
To labour me Caesario to betray,
Who vvith revvards and promises so large,
Assail'd me then, that I grew soone content,
And backe againe did reconuey my charge,
Pretending that Octavius for him sent,
To make him king of Egypt presently,
And in their hands haue left him now to die.

V. 883:

Pluralitie of Caesars are not good.

2. Plutarch v. Leo p. 1006, 52 ff.

Cleopatra, ... when she sawe Caesar come into her cham-

V. 1025/26:

Daughter of meruaile, Beautie, hovv dost thou

ber . . . fell downe at his feete maruellously disfigured . . . she had plucked her heare from her head . . .

Yet her good grace . . . and the force of her bewtie not altogether defaced.

3. Plutarch v. Leo, p. 1007, 13-23:

Beschuldigung des Schatzmeisters und Sekretärs der Cleopatra, Seleucus: „... that she had not set in al, but kept many things back of purpose. Cleopatra was in such a rage with him, that she flow vpon him, and tooke him by the heare of the head, and boxed him wellfauoredly. Caesar fell a laughing and parted the fray. Alas said she, O Caesar; is not this a great shame and reproche, that thou hauing vouchsaued to take the peines to come vnto me, and hast done me this honor, poore wretche and caitife creature, brought vnto the pitiefull and miserable estate: and that meine owne seruaunts should come now to accuse me, though it may be I haue reserued some iuells and trifles meete

Vnto disgracing sorrovves giue such grace?

V. 1029—1032:

What can vndressed lockes, dispoyled haire,
A weeping eie, a wailing face be faire?
I see then artlesse feature may content,
And that true bewtie needs no ornament.

Cleopatra V. 981—998:

Sel.:

Nay ther's not all set downe within that rowle,
I know some thing she hath reserued apart.

Cl.:

What? vile and gratefull wretch durst thou controwle
Thy queene, and soueraigne, caytiffe as thou art?

Ces.:

Hold, hold, a poore reuenge, can worke so feeble hands.

Cl.:

Ah Caesar what a great indignitie,
Is this, that here my vassall subiect stands,
T'accuse me to my Lord of treacherie?
If I reseru'd some certaine womens toyes
Alas, it was not for my selfe, God knowes,
Poore miserable soule that little ioyes

for women, but not for me (poore soule) to set out my selfe withall, but meaning to geue some pretie presents and gifts vnto Octauia and Liuia, that they making meanes and intercession for me to thee, thou mightest yet extend thy fauor and mercie vpon me?

4. Plutarch v. Leo p. 1007, 52-54 1008, 1—4:

Now whilest she was at dinner, there came a cuntrie-man, and brought her a basket. The souldiers that warded at the gates, asked him straight what he had in his basket. He opened the basked, and tooke out the leaues that covered the figges, and shewed them that they were figges he brought. They all of them maruelled to see so goodly figges. The cuntrie-man laughed to heare them, and bad them take some if they would. They beleued he told them truly, and so bad him carie them in.

In trifling ornaments, in outward showes.
But what I kept I kept to make my way,
Vnto thy Liuia and Octauius grace,
That thereby in compassion moued, they
Might mediate thy fauour in my case.

V. 79—88 der Varianten zu Akt V. 2 (p. 93/94):

I soone return'd againe, and brought with mee
The Aspicqs in a basket closely pent.
Which I had fill'd with figges and leaues vpon.
And coming to the Guarde that kept the dore,
What hast thou there? said they, and lookt there on.
Seeing the figgs, they deem'd of nothing more,
But sayd, they were the fairest they had seene.
Taste some, seyd I, for they are good and pleasant.
No, no, sayd they, goe beare them to thy Queene,
Thinking mee some poore man that brought a Present.

5. Plutarch v. Leo p. 1008, 13-16.

. . . and her other woman, called Charmion, halfe dead and trembling, trimming the

V. 287/88 der Var. zu Akt V, 2 (p. 99).

And dying Charmion trymming of her head.

Diademe, which Cleopatra ware vpon her head. One of the souldiers seeing her, angrily sayd vnto her: is that well done, Charmion? Verie well sayd she againe, and meete for a Princes discended from the race of so many noble kings.

And Eras at her feete, dead in like case.

V. 1768—1770:

Why how now Charmion, what is this well done?

Ch.:

Yea very well, and she that from the race
Of so great kings descends doth best become.

Zu diesen Ledererschen Angaben sind noch folgende Belege hinzuzufügen:

1. Plutarch v. Leo, 1004, 27 ff.

When Antonius saw that his men did forsake him, and yeelded vnto Caesar, and that his footemen were broken and ouerthrowen: he then fled into the citie, crying out that Cleopatra had betrayed him ... then she being affrayed of his fury, fled into the tombe which she had caused to be made ... and sent vnto Antonius to tell him that she was dead.

V. 193—285.

... perceiving how
His ships in stead of blowes shooke hands with yours
And that his powers by land were vanquisht now,
Backe to the city he with griefe retires,
Confounded with his fortunes, crying out,
That Cleopatra had betraid his trust.
Shee all amaz'd, and fearing least he mought
In his conceipt to farther rages burst,
Hastes to the tombe which shee erected had ...
And thence caus'd word be sent how she was dead.

Antonius beleeuing it, said vnto himselfe ... O Cleopatra, it grieueth me not that I haue lost thy companie, for

Which when Antonius heard, he straight burst forth
Into this passion: what? and hast thou then

I will not be long from thee: but I am sory, that hauing bene so great a Captaine and Emperour, I am indeede condemned to be iudged of lesse courage and noble minde, then a woman.

Now he had a man of his called Eros . . ., whom he had long before caused to sweare vnto him, that he should kill him when he did commaunde him: and then he willed him to keepe his promise. His man drawing his sword, lift it vp as though he had meant to haue striken his maister: but turning his head at one side, he thrust his sword into himselfe, and fell downe dead at his maisters foote. Then said Antonius, O noble Eros, I thanke thee for this, and it is valiantly done of thee, to shew me what I should do my selfe, which thou couldest not do for me. Therewithall he tooke his sword, and thrust it into his bellie, and so fell downe vpon a litle bed.

Preuented me, braue Queene, by thy great worth
Hath Cleopatra taught the worke of men?
Hath shee out gone me in the greatest part
Of resolution, to die worthily?
Come Eros, doe this seruice for thy Lord
The best and greatest pleasure thou canst doe:
Imploy this weapon here; come, make this sword
That woone me honor, now to saue it to . . .
Eros, his late infranchis'd seruant, takes.
The sword, as if he woulde haue done thee deede,
And on it falls himselfe: and thereby makes
Antonius more confus'd to see him bleed,
Who should haue first euented out his breath.
O Eros, said he, and hath fortune quite
Forsaken me? must I b'out gone in all? . . .
Shall I not haue the vpper hand to fall
In death? . . .
With that he takes his sword, and down he falls
Vpon the dismall point, which makes a gate

When he heard that Cleopatra was aliue, he very ernestly prayed his men to carie his body thither, and so he was caried in his mens armes into the entry of the monument. Notwithstanding, Cleopatra would not open the gates, but came to the high windowes, and cast out certaine chaines and ropes, in the which Antonius was trussed: and Cleopatra her owne selfe, with two women onely, which she had suffered to come with her into these monuments, trised Antonius vp. They that were present to behold it, sayd they neuer saw so pitifull a sight. For they plucked vp poore Antonius all bloudy as he was and drawing on with pangs of death . . .

It was a hard thing for these women to do, to lift him vp: but Cleopatra stouping downe with her head, putting to all her strength to her vttermost power, did lift him vp with much a do, and neuer let go her hold,

Spacious enough for death, but that the walls
Of nature skorned to let it in thereat.
And he suruiues his death.
Which when his loue
His royall Cleopatra vnderstood,
Shee sends with speede his body to remooue,
The body of her loue imbru'd with blood.
Which brought vnto her tombe . . .
Shee drawes him vp in rowles of taffaty
T'a window at the top.
There Charmion, and poore Eras, two weake maids
Foretir'd with watching, and their mistresse care,
Tugd at the pulley hauing no other aydes,
And vp they hoise the swounding body there
Of pale Antonius showring out his blood
On th'vnder-lookers, which there gazing stood.

And when they had now wrought him vp halfe way
(Their feeble powers vnable more to doe)
The frame stood still, the body at a stay,
When Cleopatra all her strength thereto

with the helpe of the women beneath that bad her be of good courage, and were as sory to see her labour so, as she her selfe. So when she had gotten him in after that sort, and layed him on a bed: she rent her garments vpon him, clapping her brest, and scratching her face and stomacke. Then she dried vp his bloud that had berayed his face, and called him her Lord, her husband, and Emperour, forgetting her owne miserie and calamity, for the pitie and compassion she tooke of him.

Antonius made her ceasse her lamenting, and called for wine, either because he was a thirst, or else for that he thought thereby to hasten his death.

When he had dronke, he earnestly prayed her, and perswaded her, that she would seeke to saue her life, if she could possible, without reproche and dishonour: and that chiefly she should trust Proculeius aboue any man else about Caesar. And as for himselfe, that she should not lament nor sorow for the miserable chaunge of his for-

Puts, with what vigor loue, and care could vse,
So that it mooues againe, and then againe
It comes to stay
At length she wrought him vp' and takes him in,
Laies his yet breathing body on her bed,
Applies all meanes his sences to rewinne
Stops vp his wound againe that freshly bled.
Calls him her Lord, her spouse, her Emperor,
Forgets herowne distresse to comfort his
And interpoints each comfort with a kisse ... He
Wils Cleopatra leaue her languishing (272), he calls for wine, which he requires
Perhaps not for his thirst, but t'end his breath 288/9).
(273) And like herselfe these accidents to beare,
Considering they had so full a part
Of glory in this world: and that the turne
Of Change was come, and fortune would depart
T'was now in vaine for her to stand and mourne:
But rather ought she seeke her race to free,

tune at the end of his dayes: but rather that she should thinke him the more fortunate, for the former triumphes and honours he had receiued, considering that while he liued he was the noblest and greatest Prince of the world, and that now he was ouercome, not cowardly, but valiantly, a ROMAINE by an other ROMAINE.

2. Plutarch v. Leo 1006, 24—27.

Now touching Antonius sonnes, Antyllus, his eldest sonne by Fuluia was slaine, because his schoolemaister Theodorus did betray him vnto the souldiers, who strake off his head. And the villane took a pretious stone of great value from his necke, the which he did sow in his girdle, and afterwards denied that he had it: but it was found about him, and so Caesar trussed him vp for it.

3. Plutarch v. Leo 1007, 32—48.

She was caried to the place where his tombe was, and there falling downe on her knees, imbracing the tombe with her women, the teares running down her cheekes, she began to speake in this

By all the meanes (her honor sau'd) she can
And none about Octauius trust, said hee,
But Proculeius he's an honest man.
And for my selfe, suffize I haue not fail'd
In any acte of worth: and now in this,
A Romane hath but here a Romane quail'd,
And onely but by fortunes variousness.

V. 1204—1208.

For Theodorus when he had betraid
The yong Antillus sonne of Antony,
And at his death from off his necke, conuey'd
A iewell: which being askt, he did deny:
Caesar occasion tooke to hang him streight.

V. 1264—1267.

O sacred euer memorable stone,
Thou hast without my teares, within my flame,
Receiue th'oblation of the wofulst mone,
That euer yet from sad affliction came.

sort: O my deare Lord Antonius, not long sithence I buried thee here, being a free woman: and now I offer vnto you thee the funerall sprinklings and oblations, being a captiue and prisoner, and yet I am forbidden and kept from tearing and murthering this captiue body of mine with blowes, which they carefully gard and keepe, only to triumphe of thee . . . Whilest we liued together, nothing could seuer our companies: but now at our death, I feare me they will make vs chaunge our countryes. For as thou being a ROMAINE, hast bene buried in ÆGYPT: euen so wretched creature I, an ÆGYPTIAN, shall be buried in ITALIE, which shall be all the good that I haue receiued by thy country.

If therefore the gods where thou art now haue any power and authoritie, sith our gods here haue forsaken vs: suffer not thy true friend and louer to be caried away aliue, that in me, they triumphe of thee: but receiue me with thee and let me buried in one selfe tombe with thee.

1296 ff.

Thou knowst these hands intomb'd thee here of late,
Free and inforc'd, which now must seruile be
Reseru'd for bands to grace proud Caesars state,
Who seeke in me to triumph ouer thee.

O if in life we could not seuer'd be,
Shall death divide our bodies now asunder?
Must thine in Egypt, mine in Italy,
Be made the monuments of fortunes wonder?

If any powers be there where thou art,
Since our owne countrey gods betrais our cause
O work they may their gracious help impart,
To saue thy wofull wife from such disgrace.
Do not permit, she would in triumph shew
The blush of her reproche, ioynd with thy shame.

Von den 214 Zeilen, auf die sich stofflich die Fabel beschränkt, hat Daniel nicht weniger als ca. 180 zum großen Teil wörtlich aus Plutarch übernommen. Es kann kaum drastischer dargetan werden, wie sklavisch er sich an seine Quelle geklammert hat. Und es muß ausgesprochen werden, daß er das Beste in seinem Drama Plutarch verdankt; wenn er in freier Phantasieschöpfung sich zu bewegen unternimmt, fällt er meist matt und lahm gegen seine Quelle ab. Bei dem Vergleich, dem jeder Cleopatradichter ausgesetzt ist, dem mit Shakespeare, der Plutarch auch in umfänglichstem Maße ausschöpfte,[1]) hat man das Gefühl, als ob, wie in der bekannten Legende, der Meister wohl die Gebeine richtig zusammenzusetzen und ihnen wirkliches Leben einzuhauchen versteht, der Diener aber die Beinchen wohl auch aneinanderfügt, aber nur manche richtig, viele verkehrt, so daß er ihnen zu einem kümmerlichen Leben verhilft.

5. Die Charaktere.

Ein klein wenig verschiebt sich the question of credit and debit zwischen Plutarch und Daniel zugunsten des Dichters, wenn die Charakterzeichnung ins Auge gefaßt wird; denn hier hat er zum Teil wirklich selbst gestaltet; das Charakterbild der Heldin ist ganz sein eigener Entwurf. Daß die Nebenfiguren — und das sind eigentlich alle Personen außer Cleopatra — in wenig starken Veränderungen aus der Quelle ins Drama übergehen, ist ja natürlich; denn dadurch, daß sie als Nebenfiguren des Dramas psychologisch weniger reich entwickelt zu werden brauchen und sich in einer gewissen Unbestimmtheit leichter in ein Gesamtbild einfügen lassen, bieten sie dem Dichter die Möglichkeit, sie mit der in der Quelle vorgefundenen Charakterzeichnung zu übernehmen, nur daß hie und da einige ergänzende charakterisierende Züge anzubringen sind, die durch die neue dramatische Umgebung gefordert werden. Der Vollständigkeit halber sollen sie kurz Revue passieren.

---

[1]) Fr. Adler, Dissertation: Verhältnis von Shakespeares Antony and Cleopatra zu Plutarchs Biographie des Antonius, Halle 1895.

Eras und Charmion,

Cleopatras beide Vertraute, sind in Quelle und Drama die treuen Seelen, die in jeder Situation ihrer Herrin folgen, mit ihr klagen, leiden und schweigend sterben. Wenn sie beim Dichter in Mitgefühl der Königin immer wieder Hoffnung auf gute Zeiten einzuflößen suchen, klingt vielleicht eine leise Erinnerung an eine allerdings weit vorher gelegene Plutarchstelle [1]) hindurch, wonach sie es waren, die mit dem Eunuchen Mardian zusammen in aller Weltfröhlichkeit und Lebenslust Antonius' Reich regierten.

Zu diesen Getreuen gesellt der Dichter den

Diomedes,

von dem Plutarch nur seine Stellung als Sekretär Cleopatras berichtet. Er ist nach den charakterisierenden Worten der Königin einer, der in dem erstaunlichen Ruin ihres Sturzes ihre Not nicht geflohen hat wie jene, die nur ihrem Glück, nicht ihrer Person treu dienten. Darum vertraut sie gerade ihm ihren letzten, wichtigsten Auftrag an, ihr die befreienden Schlangen zu besorgen. Während

Dircetus

bei Plutarch ausdrücklich als Überläufer gebrandmarkt wird, fehlt bei Daniel jedes qualifizierende Wort.

Seleucus und Rhodon

nehmen hingegen das Epitheton als Verräter aus der Quelle mit in die Dichtung. Die charakterisierende Motivierung ist zum Teil erst vom Dichter geschaffen.

Seleucus verrät die Geheimnisse seiner Königin aus Furcht vor dem neuen Herrn, zugleich mit dem von niedrigstem Eigen-

---

[1]) Plutarch von Leo p. 997, 2—9. Caesar "proclaimed open warre against Cleopatra, and made the people to abolish the power and Empire of Antonius, because he had given it up unto a wowan. And Caesar said furthermore . . . that they that shoulde make warre with them, should be Mardian the Eunuch, Photinus, and Iras, a woman of Cleopatraes bedchamber, that frizeled her haire, and dressed her head, and Charmion, the which were those that ruled all the affairs of Antonius Empire".

nutz erzeugten Hintergedanken, von ihm dadurch Vermehrung seines Besitzes verdienen zu können.

Rhodon kann für sein Verbrechen mildernd anführen, daß er Gewalt fürchten mußte, wenn er nicht gutwillig auf Cäsars Bestechungen einging.

Neu ist beim Dichter die Zusammenkoppelung der beiden Verräter, insbesondere auch dadurch, daß er sie uns in wehmütiger Reue vor Augen führt. Sie entfernen sich wie geschlagene Hunde, als ihre Königin naht.

Cäsario

ist bei Plutarch nur ein Schemen. Der Dichter versucht, mit Liebe ein kleines Charakterbild von ihm zu zeichnen: Cäsario hat nicht nur Gestalt und Aussehen von seinem Vater, dem großen Julius Cäsar, sondern auch dessen Geisteskraft und kühnen Gedankenflug. Das macht ihn zum Stolz seiner Mutter, zur Hoffnung seines jetzt niedergeworfenen Vaterlandes, zum gefährlichen Rivalen von Octavius Cäsar und dadurch zum Feind seines eigenen Lebens. Entwickelt er doch den Zukunftsplan, alle jetzt unterdrückten Staaten Europas, Afrikas und Asiens zum Aufruhr zu führen, um an dem gierigen Rom alles unschuldig geflossene Blut zu rächen. Tapferen Herzens redet er der bedrängten Mutter Mut ein. Seine fliegende Zukunftshoffnung wird freilich rasch zu Boden geworfen, und traurig-trübe Resignation klingt aus seinem Monologe auf dem Wege nach der Richtstätte.

Die beiden Philosophen

Arius und Philostratus

stehen bei Plutarch in viel lebendigerer Beziehung zu Octavius. Da ist Arius der durch Cäsars Gunstbeweise überhäufte Gelehrte, der verschiedenfach entscheidend auf den kaiserlichen Freund einwirkt. In der Dichtung philosophieren beide abstrakt und wenig poetisch über das Leben und die politischen Zeitläufte.

Ein Ingredienz mischt der Dichter den Charakteren bei: beide sind warme Patrioten. Das Unglück des Vaterlandes und der Jammer der Königin dringen tief in ihr Herz, und die Gewißheit steht ihnen fest, daß das Gesicht der Königin, das

Roms Kempen zu fesseln wußte, niemals in Schande vor Roms Pöbel erröten wird.

Dolabellas

Charakter zeichnete Daniel, wie ihn die Vorlage bot, nur in kräftigeren Linien und durch Ausführung und Vorführung seiner Liebesleidenschaft zur unglücklichen Cleopatra reicher belebt. Er ist der Freund und Vertraute Cäsars; aber der Anblick der leidenden, in ihrem Leid doch so unendlich rührenden Königin, vielleicht auch eine innere Empörung über die kaltherzige, harte Art, mit der Octavius der gebeugten Fürstin Schmach antun will, entzünden in ihm eine Liebe, die sich nicht durch die warnenden Ermahnungen des kaiserlichen Freundes dämpfen läßt und die sich so mächtig steigert, daß sie ihn die Pflichten gegen seinen Herrn vergessen macht; er scheut sich nicht, sich mit dem Schimpf des Verrats zu beflecken, um einen Beweis seiner Liebe geben zu können: er übermittelt Cleopatra brieflich die nur ihm anvertrauten geheimen Pläne seines Herrn, sie im Triumphzug vor Roms Pöbel zu zeigen.

Seine Liebe wird freilich nicht erwidert, aber er erntet wenigstens den Dank Cleopatras für seine freundliche Gesinnung und den erwiesenen Dienst.

Eine eigenartige Figur ist

Proculeius,

sowohl in der Quelle als auch dementsprechend in der Dichtung. In beiden wird er von dem sterbenden Antonius Cleopatra als der einzige Freund in der Umgebung Cäsars empfohlen, dem sie sich anvertrauen könne. Irgend eine Handlung, die solche Einschätzung als eines Getreuen rechtfertigen könnte, ist nicht berichtet. Cleopatra will sich auch trotz der Empfehlung niemals in seine Hände ergeben — mit Recht, denn es wird später gezeigt, wie Proculeius die Königin überlistet und nur im Interesse Cäsars tätig ist. Diese widerspruchsvolle Auffassung des Charakters steht unvermittelt da und zeigt wieder einmal, wie mechanisch der Dichter aus seiner Quelle übernimmt, ohne sich die Mühe einer notwendigen Motivierung zu machen.

Octavius Cäsar

wird in der Biographie mit feineren Schattierungen charakterisiert als vom Dichter. Im Drama ist er der Gewaltherrscher, der Cäsario zu töten befiehlt, der den Tod des Antillus auf dem Gewissen hat und den Verräter Theodorus aufknüpfen läßt. Er sucht in Geldgier sich der aufgespeicherten Schätze Ägyptens zu bemächtigen — Plutarch ergänzt mildernd, daß er Cleopatra die zurückbehaltenen Schätze überläßt, ihr sogar reichlich Mittel zur Verfügung stellt, Antonius in aller Pracht bestatten zu können —; er versucht als listiger Fuchs, die besiegte Königin mit nährender Hoffnung hinzuhalten, um sie in Rom als größte Trophäe vorführen zu können. Bei der Begegnung mit ihr fehlt ihm jede Spur von Großmut trotz Versicherung seiner Huld; er schilt sie wie ein gewalttätiger Krieger und klagt sie hart an. Ein Zug könnte ihn uns näher bringen: seine Trauer bei Empfang der Nachricht von Antonius Tode. Nach Plutarchs Darstellung stürzen dem Sieger in menschlichem Mitgefühl über das Ende des einst so mächtigen Freundes, Schwagers, Waffengefährten und Mitregenten die Tränen aus den Augen, und er zieht sich in seinem Schmerze sofort in das Zelt zurück, um allein zu sein. Als er sich den Freunden wieder zeigt, ist es, ihnen Briefe des Antonius vorzulegen, die offenbaren sollen, wie stolz und kühn dieser in allen Dingen gehandelt habe. Bei Daniel spricht Cäsar nur ein ganz mattes: es schmerzt mich sehr! und zeigt Antonius' Briefe nur deshalb, um seiner Umgebung zu beweisen, daß alle Schuld an dem hereingebrochenen Unglück dem Toten zufällt, der das Werben Cäsars mit Verachtung seiner Person und Roms beantwortet habe. Es fehlt Cäsar jede Andeutung einer Größe, die ihn einigermaßen proportional der Bedeutung des weltgeschichtlichen Wendepunktes als einzigen Herrn der Welt repräsentieren könnte. Ein Schuß Marlowscher Kraft hätte hier helfen können.

In

Cleopatra

hat sich offenbar die Kunst des Dichters konzentriert; im Gegensatz zu Plutarch galt ihr seine Liebe, weshalb er auch eine

völlige Umgießung der Figur vornahm. Cleopatras Person verleiht dem ganzen Stück Einheit. Der einstigen Größe entspricht die Tiefe ihres Falles.[1]) Die flammenden verderblichen Leidenschaften sind geschwunden; mit königlich-tragischer Würde tritt sie von Anfang an auf und weiß sie bis zum Schluß zu halten.

Wenn Ballweg in seiner Abhandlung charakterisierend sagt: „die gefangene Cleopatra hört, daß Octavius Cäsar sie bei seinem Triumphzug in Rom mitführen will; um dieser Schande zu entgehen, gibt sie sich den Tod“,[2]) so beruht diese summarische Aburteilung offensichtlich auf Nichtbeachtung der vom Dichter gebotenen Einzelheiten und scheint mir in dieser Formulierung positiv falsch zu sein.

Zwei Gefühlsrichtungen bestimmen Cleopatras Charakter und Auftreten: die Liebe zu Antonius und die Liebe zu ihrem Sohne Cäsario.

Der Dichter weiß zwar den Charakter im Widerstreit dieser Gefühle nicht zu entwickeln, aber ihn doch ziemlich konsequent in den einzelnen Situationen festzuhalten.

Das Grundlegende in Cleopatras Verhältnis zu Antonius ist, daß sie sich als sein in Liebe gebundenes Weib betrachtet. Sie ist trotz seines Verdachtes ihm treu gewesen (V. 489—490) und hat sich selbst zum Schaden die verräterischen Anerbieten des Octavius abgewiesen. Sie schickt — entgegen der Quelle — sofort ihre Diener, Antonius holen zu lassen, als sie von seinem verzweifelten Schritt gehört hat, zieht ihn mit Kraft, wie nur besorgte Liebe sie gibt, in ihr Grabmal, "calls him her Lord, her spouse, her Emperor, forgets her owne distresse to comfort his And interpoints each comfort with a kisse". (V. 267—269.)

Mit tiefstem Schmerze sieht sie ihn sein Leben in ihrem Schoße aushauchen.

Nach wirklich feiner Motivierung des Dichters haben gerade die letzte gemeinsame Not und der für sie erlittene Tod die tiefsten Empfindungen in ihr wachgerüttelt, so daß sie bekennt (V. 532):

And now affliction makes me truly lone thee.

---

[1]) cf. V. 378—415.

[2]) Ballweg, Klassizistisches Drama p. 14.

Aus dem geschärften Gefühl moralischer Mitverantwortlichkeit (cf. V. 505; 517—518) entspringt ihr das Gebot, daß sie allein nicht weiter leben kann und darf. Darum sagt sie, lange vor Dolabellas Botschaft, lange sogar vor ihrer Überlistung durch Proculeius (V. 529—530):

> And I confesse me bound to sacrifice
> To death and thee the life that does reproue me.

Darum spricht sie in starkem Gegensatz zu Plutarch (In der Begegnung zwischen Octavius und der Königin heißt es: When Caesar had made her lie down again, and sate by her bed's side, Cleopatra began to clear and excuse herself for that she had done, laying all to the fear she had of Antonius)[1] die Schuld an dem hereingebrochenen Unheil sich zu und lehnt ausdrücklich ab, ihr Schuldkonto mit Hinweis auf den Zwang der Umstände zu entlasten (V. 519—520).

Darum erklärt sie Cäsar, daß sie am Kampf gegen ihn teilgenommen habe, nicht, weil sie Antonius in Furcht unterworfen gewesen sei, sondern weil Liebe sie gezwungen habe, ihm auch in allen politischen Handlungen zu folgen:

> And how could I withdraw my soccouring hand,
> From him that had my heart, and what was mine? (V. 935—936).

Zweierlei aber hält sie zurück, Antonius sofort in den Tod zu folgen: die liebende Sorge für ihren Sohn (V. 442—445) und dann die strenge Überwachung, die ihr die Mittel zum Tode entzieht.

Das erste veranlaßt sie, in einer rührenden Abschiedsszene Cäsario nach Indien zu senden. In der Zeit seiner Abwesenheit will sie versuchen, Gnade bei Cäsar für ihn zu erwirken. Darum schickt sie als erste Botschaft durch Proculeius die Bitte, Cäsar möge ihrem Sohne das Königreich Ägypten überlassen. Freilich, offenbar wieder in zu mechanischer Anlehnung an Plutarch, unterläßt der Dichter, Cleopatra diese ihr so wichtige Angelegenheit in der entscheidenden Begegnung mit Cäsar überhaupt zur Sprache zu bringen! Vielleicht erklärt sich das Versehen auch

---

[1]) Plutarch von Leo p. 1007, 6—8.

daraus, daß die Cäsarioepisode erst später dem Drama eingefügt wurde.[1])

Um die Möglichkeit des freien Todes zu haben, muß Cleopatra Cäsar und die Wachen über ihre wahren Absichten täuschen (V. 567—568):

> An yeelding base content must vvary hide
> My last designe, till I accomplish it.

Darum tritt sie dem Sieger ruhig und mit der Bitte um Gnade entgegen, gerade, als dächte sie weiter zu leben. Darum deutet sie den Seleucusvorfall so, daß Cäsar glauben gemacht wird, sie hoffe auf Freundschaft Octavias und Fulvias in Rom. Sie scheint „well content to be dispos'd by him" (V. 1051). Als sie ihn getäuscht hat, kann sie auf eine List sinnen, auch die Wache zu hintergehen. Es gelingt ihr durch Diomedes.

In diese Gefühlsreihen mischt der Dichter in freilich nicht ganz klarer Weise ein Moment, das in der Quelle als ausschließlicher Beweggrund für Cleopatras Entschluß, in den Tod zu gehen, angesetzt wird: ihre Furcht vor der Schande, in Cäsars Triumphzug mit nach Rom verschleppt zu werden. Aber in nachdrücklicherer Herausarbeitung des auch schon bei Plutarch angedeuteten Motivs, daß sich Cleopatra dieser Schmach als Weib des Antonius entziehen muß, da man ja in ihr über ihn triumphieren wolle, nimmt der Dichter dem Vorwurf die Spitze, als ob sie nur aus Furcht vor Rom sterben wolle, und gibt so dem Gedanken eine unter Hinblick auf Antonius verinnerlichte Wendung.

Als wahr darf sie von sich rühmen:

> witnes I die vnforc'd,
> Witnes my soule parts free to Antony (V. 1738—1739).

Die Aussicht auf die Wegführung nach Rom gibt nur das Zeichen für Ausführung des gefaßten Entschlusses. Ihr Tod ist ihr Triumph und macht ihre Tat zu einer sittlichen Größe.

---

[1]) cf. Daniels Cleopatra von Lederer p. XI—XII, Daniels Works, ed. Grosart III, 31 ff.

In dieser Kraft der Charakterisierung, wie sie sich an Cleopatra offenbart, liegt gewiß mit die Hauptursache, die die meisten Kritiker in dem Urteil einigt, daß Daniel der fähigste Führer in der Bewegung sei, in der jetzt seine Stellung und der durch sie bedingte Charakter seiner Tragödie genauer betrachtet werden soll.

Zweiter Teil.

Literarischer Charakter des Dramas.

Wie in Italien und Frankreich, so empfanden auch in England die gelehrten, akademisch-höfischen Kreise, daß der dramatischen Produktion der überkommenen Art eine formale Reform not tue, daß man auf Grund der Beispiele der Alten im Zusammenhang mit den theoretischen Erwägungen des Aristoteles und des Horaz feste Regeln aufstellen solle, die für die Dichter als Kodex verbindlicher Gesetze Geltung haben müßten. Klassische Form und klassischer Stil sollten befruchtend und reinigend in die neueren Literaturen eingeführt werden. Es ist bekannt, wie hierbei nicht so sehr die Vorbilder von Euripides, Sophokles und Aschylos maßgebend wurden, als vielmehr die Autorität des römischen Dichters Seneca, unter dessen Namen der Renaissancezeit zehn Tragödien bekannt waren.[1]) Sie wurden alle zehn 1581 von Jasper Heywood englisch herausgegeben, nachdem sie zum Teil schon mehr als 20 Jahre früher von verschiedenen Männern (Alexander Nevyle, Jasper Heywood, Thomas Nuce, John Studley, Henry Denham, Thomas Newton) einzeln übersetzt worden waren.[2]) Daß man bei der Nachahmung die auffallendsten Merkmale der Vorlage aufspürte und sie, wenn möglich, noch outrierte, scheint ganz natürlich, und so glaubte man klassisch zu schaffen, wenn man die krassesten, erschütternsten Effekte zeichnete, die doch eine reinere Wirkung ausschlossen.

---

[1]) cf. Ribbeck, Geschichte der römischen Dichtung III. Kap. 2 p. 54 ff.; Cunliffe, Influence p. 3.

[2]) Neudrucke in Materialien. Studly's Translation of Seneca's Agamemnon and Medea Bd. 38 der Materialien, Löwen 1913. Jasper Heywood and his Translation of Seneca's Troas, Thyestes and Herculeus furens von H. de Vocht Bd. 41, Löwen 1913.

Senecas Muster gab Anlaß zur Ausgestaltung der Rachetragödie, wie sie z. B. Kyds Spanish Tragedy, Marlows Jew of Malta, Marstons Antony's Revenge darstellt.

Deutlich erschien der direkte Einfluß von Seneca zuerst in der Tragödie von Gorboduc oder Ferrex and Porrex, die zum erstenmal 1561 in Gray's Inn aufgeführt wurde, später in The Misfortune of Arthur. Danach verschaffte sich klassischer Einfluß in seiner italienischen Ausprägung Bedeutung: Gasgoine übersetzte Dolces Jocaste, und Gismonda von Salerno bedeutet die erste regelrechte Liebestragödie klassischer Form, deren Fabel einer italienischen Novelle Boccaccios entnommen ist.

Aber noch were faults to find in both. Die hauptsächlich in Wilton residierende Gräfin Pembroke hatte, erst in Gemeinschaft mit ihrem Bruder Philip Sidney, dann nach dessen allzu frühem Tode allein einen auserlesenen Kreis literarisch interessierter und schriftstellerisch tätiger Männer um sich versammelt, Fulke Greville, Alexander Brandon, Samuel Daniel, Thomas Kyd[1]) u. a. Daß in diesem literarischen Zirkel der Zustand der Bühne, die dramatische Produktion und eine eventuelle Reform derselben lebhaft diskutiert worden sind, ist aus den Werken dieser Männer mit Sicherheit zu erschließen; ihre theoretische Stellung oder der in ihren dramatischen Werken implicite enthaltene Standpunkt sind Beweis dafür. So ging von ihnen ein neuer Impuls zur Reform nach klassischer Richtung hin aus. Die theoretische Begründung und Formulierung schuf Philip Sidney, the patron-saint dieser Bewegung,[2]) in seiner Apologie for Poetrie, die er 1579 als Streitschrift gegen Stephen Gossons Schoole of Abuse verfaßte.[3]) Sie wurde zwar erst 1595, 9 Jahre nach dem Tode des Verfassers publiziert, aber zweifellos war der Inhalt, insbesondere auch soweit er hier angeht, dem Sidney-Pembrokeschen Kreise völlig geläufig.

---

[1]) Vollständige Liste s. bei Luce, Antonie p. 7ff.; s. auch daselbst die Biographie der Gräfin Pembroke p. 1ff.

[2]) Lee, French Renaissance p. 443.

[3]) Arbers Reprints. Sidney. Introduction.

Folgendes wird darin über die Tragödie ausgeführt:

Our Tragedies [and Comedies], (not without cause cried out against) obseruing rules, neyther of honest ciuilitie, nor of skilfull Poetrie, excepting Gorboduck, ... which notwithstanding, as it is full of stately speeches, and well sounding Phrases, clyming to the height of Seneca his stile, and as full notable moralitie, which it doeth most delightfully teach; and so obtayne the very end of Poesie: yet in troth it is very defectious in the circumstaunces; which greeveth mee, because it might not remaine as an exact model of all Tragedies.

For it is faulty both in place, and time, the two necessary companions of all corporal actions. For where the stage should alwaies represent but one place, and the uttermost time presupposed in it, should be, both by Aristotles precept, and common reason, but one day: there is both many dayes, and many places, inartificially imagined. But if it be so in Gorboduck, how much more in all the rest? . . .

Againe, many things may be told, which cannot be shewed if they knowe the difference betwixt reporting and representing ... so was the manner the Auncients tooke, by some Nuncius, to recount thinges done in former time or other place.

Lastly, if they will represent an history, they must not (as Horace saith) beginne Ab auo: but they must come to the principall poynt of that one action, which they will represent.[1])

Als Wesensmomente der idealen klassizistischen Tragödie erscheinen demnach Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes, Wahrung der stage-decencies, gehobene, sentenzenreiche Sprache, moralische Tendenz.

Da man Kunstgesetze am leichtesten einsieht und befolgen kann, wenn autoritative Beispiele, als deren Abstraktionen sie erscheinen können, helfend zur Seite stehen, so ist es nicht verwunderlich, daß sich der Pembrokesche Kreis an ein Vorbild anschloß, das seinem Ideal am nächsten kam und durch schon erworbenen Ruhm sich empfahl, nämlich an Robert Garnier, le

---

[1]) Arbers Reprints, Sidney p. 63/64.

prince des poètes tragiques.[1]) Da Garnier aber selbst ein Nachahmer Senecas war, setzte jetzt der antike Einfluß auf das englische Drama in einer dritten Modifikation, nämlich in der französischen Ausbildung ein. Seine Bestimmung sollte nach Daniels Worten sein: the idle fictions and grosse follies, with what the Stage at this day abused mens recreation[2]) aus dem Geschmack des Publikums zu bannen. Übersetzertätigkeit sollte vorerst das Gefühl für das Richtige schärfen. Darum übertrug Gräfin Pembroke selbst Robert Garniers Antoine[3]) und Thomas Kyd die Cornelia desselben Poeten mit der Absicht, noch die Porcia folgen zu lassen.[4]) Tieferer Einfluß war aber nur durch Originaldichtungen zu gewinnen. Deshalb raised she Daniel to sing of state and tragicke notes,[5]) wie uns dieser selbst mit Berufung auf die Gräfin Pembroke sagt, und nach seinen Worten: Had I not scene thy well grac'd Anthonie T'expect his Cleopatras company[6]) bestimmte sie ihm auch das Thema seines „Gesanges". Da Daniel sich nach der an die Gräfin gerichteten Dedikationsepistel deutlich auf Sydneys Kunstrichtung beruft,[7]) so erhellt hieraus, daß sein Cleopatradrama nach Charakter und Gestaltung von Sidneys Theorien und französischen Vorbildern bestimmt wurde; inwieweit, wird sich im einzelnen zeigen.

1. Einheit der Handlung.

Rigoros bis zur Leerheit ist die Einheit der Handlung gewahrt. Protasis und Epitasis werden in gewissem Sinne übergangen und nur die Katastrophe der Katastrophe dargestellt.

---

[1]) Bernage, Etude sur Robert Garnier. Paris 1886. p. 10.

[2]) Daniels Works, ed. Grosart, III, 178.

[3]) Pembrokes Antonie von Luce.

[4]) Works of Kyd von Boas p. 100ff.; Dodsley V.

[5]) Daniels The Tragedie of Cleopatra von Lederer p. 4, V. 13.

[6]) Daniels The Tragedie of Cleopatra von Lederer ib. V. 19 u. 21.

[7]) Daniel Works von Grosart, III p. 24/25, V, 33—40; Lederer p. 74. Es sei nur zitiert: . . . To chace away . . . Gross Barbarism, whose powre growne far inlarg'd. Was lately by thy valiant Brothers worth First found . . . Whose onset made the rest andacious . . .

Was bei Shakespeares Antony and Cleopatra nur wenig mehr als den 5. Akt ausmacht, füllt hier als Handlung fünf ganze Akte. Die tragische Entwicklung, soweit von einer solchen überhaupt geredet werden darf, knüpft an eine Schuld an, die vor dem Drama liegt, also an Prämissen, die eigentliche Stoffkenntnis beim Leser voraussetzen. Nur die Wendung wird gezeigt, daß Cleopatra durch die sittliche Tat ihres Entschlusses ein Gegengewicht gegen die vorausgegangene Schuld ihrer verbrecherischen Liebe mit Antonius schafft. Der Reiz des Gegenstandes kann nur in der Schilderung der inneren Seelenzustände liegen, und das ist vielleicht der Schlüssel für den beachtenswerten Charakterisierungsversuch, den das Drama bietet. Daß das Schicksal Cäsarios gesondert vorgeführt wird, ist der einzige Ansatz zu einer Komplikation der sonst absolut einfachen Handlung, die in 5 Akte auseinandergezogen werden muß, um dem Dogma über die Aktzahl Genüge zu tun. Robert Garnier hat eine deutliche Zweiteilung des Interesses zwischen Antonius und Cleopatra. Drei Akte lang wird die letzte Verzweiflung von Antonius gezeigt, dann setzt die eigentliche Cleopatrahandlung ein.[1]) Sein Drama ist typisch dafür, wie die Personen aneinander vorbeireden. Dagegen stimmt Daniel hier in ganz auffallender Weise zu Jodelle, auf den, als auf Garniers Vorgänger, die Aufmerksamkeit des Pembrokeschen Kreises mit gerichtet war.[2]) In seiner Cléopâtre captive wird auch nur die eine Handlung in der Zeit unmittelbar vor dem Tode der Heldin dargestellt. Wäre diese Übereinstimmung vielleicht noch dadurch zu erklären, daß beide Dichter der allgemein gültigen Vorschrift über die Einheit der Handlung folgten, so wirkt um so auffallender, daß beide gemeinsam die einheitliche Handlung einem dramatischen Höhepunkte zuführen, auf dem die Kräfte und Gegenkräfte in unmittelbarer Aufeinanderwirkung vorgeführt werden. Das Allerauffallendste aber ist, daß Daniel just in diesem Momente genau

---

[1]) vgl. Faguet, Essai p. 193 ff., 199; Ebert, Entwicklungsgeschichte p. 156.

[2]) Ballweg (p. 15) äußert die allerdings vage Vermutung, daß Daniel auf einer kontinentalen Reise einer Aufführung der Cléopâtre captive beigewohnt haben könnte.

so wie Jodelle zu Dio Cassius greift, gerade mit der bestimmten Beschränkung auf die eine Briefepisode, und daß er diese in ihrer besondern Gestaltung unter Ausschaltung der Cleopatra von Dio angedichteten Vorführungskünste seinem Drama einfügt! Dabei hätte Dio dem Dichter wiederholt bessere Motivierungen für Einzelheiten liefern können als Plutarch.[1]) Denn bei ihm sind die Zusammenhänge pragmatischer, Plutarch dagegen erzählt oft sprunghaft und anekdotenweis. Wir haben hier wirklich den Beweis, daß Daniel sich bei Konzeption und Ausführung seiner Cleopatra unmittelbar an Jodelle anschloß und somit einen nachweisbaren Fall ganz direkten Einflusses der französischen auf die englische Tragödie.

2. Einheit der Zeit.

Glücklich gelang dem Dichter die Wahrung der Zeiteinheit. Nach Plutarchs Schilderung liegen die Ereignisse zeitlich alle zwischen dem Tode des Antonius und dem der Cleopatra: der Einzug Octavius Cäsars in Alexandrien, die große Volksversammlung vor dem Imperator, das Begräbnis des Antonius, die in bezug auf Dauer nicht bestimmte Krankheit der Königin, die Begegnung von Sieger und Besiegter. Diese Geschehnisse sind in ihrer Abwicklung nur in einem Zeitraum von etlichen Tagen denkbar, ohne daß sich die Zahl der Tage genauer bestimmen läßt. Durch Konzentration der Handlung macht der Dichter die Zeiteinheit möglich. Cäsars Einzug wird nicht dargestellt. Proculeius weiß schon beim erstmaligen Besuch Cleopatra zu überlisten, und im unmittelbaren Anschluß hieran bittet sie gleich um die Erlaubnis, Antonius die letzte Opferspende darbringen zu dürfen; Cleopatras Krankheit findet keine Erwähnung. So erreicht Daniel fast seine Muster Garnier und Jodelle, die beide nur zirka 12 Stunden für die Handlung brauchen.[2])

---

[1]) s. Zitat p. 10.

[2]) Petit de Juleville T. III p. 272.

Als ein Residuum aus Plutarch, das der Dichter vergessen hat, sinngemäß in das Ganze einzuweben, müssen die Worte Cleopatras angesehen werden (V. 1296): these hands intomb'd thee here of late! Sie sind eine wörtliche Herübernahme aus North: not long sithence I buried thee her.[1]) Durch die ausdrücklichen Zeithinweise in den Versen 166:

my Antony expir'd this day

und 1592:

this present day I will not faile ...

scheint der Dichter auch äußerlich die Tageseinheit dokumentieren zu wollen. Dabei widerspricht aber doch ganz offenbar das „of late" dem „this day" und zeigt, wie wenig konsequent die zeitlichen Bestimmungen eingefügt wurden.

3. Einheit des Ortes.

1572 hatte Jean de la Taille zum erstenmal in Frankreich das Gesetz der Ortseinheit scharf ausgesprochen, nachdem es zuerst in Italien von Castelvetro 1570 aufgestellt worden war.[2]) Garnier verletzt die Forderung offenbar, die Schranke war ihm zu lästig.[3]) Auch Daniel begeht trotz seines deutlichen Strebens nach der Ortseinheit hin den Fehler, den Sidney so unwillig am Gorboduc gerügt hatte. Zwar setzt er charakteristischerweise in den ersten Fassungen dem ganzen Stück voraus: the Scene supposed Alexandria. Doch übersieht er später, daß er Cäsar außerhalb der Stadt lagern und von da aus Proculeius absenden läßt, Cleopatra zu überwachen.[4]) Bühnenanweisungen, die erkennen ließen, wo der Dichter sich die Einzelszenen lokalisiert denkt, fehlen in den alten Drucken so gut wie ganz, und so ist man nur auf Schlüsse aus dem Inhalte des Dramas selbst

---

[1]) Plutarch von Leo p. 1007, 34.

[2]) Petit de Juleville III p. 282.

[3]) Ebert, Entwicklungsgeschichte p. 156.

[4]) V. 300—301: But Gallus you and Proculeius haste With speede vnto the cittie to preuent ...

angewiesen. Da ergibt sich, daß Daniel die Ortsbestimmungen für die einzelnen Aktionen in der etwas lässigen Unbestimmtheit Plutarchs übernimmt und dabei zu einer ganzen Anzahl Schauplätze kommt, die allerdings bis auf die eine Ausnahme in Alexandrien als dem größeren Schauplatze eingeschlossen gedacht werden können. Hauptort ist das Grabmonument, dicht am Isistempel gelegen, wie der Dichter treulich nach Plutarch festsetzt. Hier spielen I, 1, II, 1, III, 2, IV, 2, V, 2. Dagegen führen I, 2 und II, 2 in Cäsars Lager, III, 1 und IV, 1 setzen eine Straße in Alexandria als Schauplatz voraus, III, 3 auch, aber eine andere. Ob V, 1 einen besondern Raum beansprucht oder in dem Schauplatz von I, 2 mit enthalten sein soll, wird nicht deutlich. Die Szene mit der Wache spielt *vor* dem Monument, der Abschied Cleopatras von Antonius an dessen Grabe, die ausdrücklich beigegebene Regiebemerkung: "at the tombe" (V. 1264) verlangt den Szenenwechsel. Die Orts*einheit* läßt sich also mindestens fünf- bis sechsfach zergliedern! Freilich, man darf nicht zu genau nachrechnen, handelt es sich doch mehr um eine Abstraktion vom Ortsbegriff. Der allen Handlungen gemeinsam gedachte, nicht klar gesehene Schauplatz ist die Bühne, auf der ja event. alles dargestellt wird. Das Ortsbewußtsein des Hörers oder Lesers darf nicht zu rege gemacht werden, daß es dazu gedrängt werde, über den Ortswechsel zu stark zu reflektieren.[1]) Die Art des Ausweges, *einen* größeren Schauplatz im Drama anzunehmen, auf dem mannigfache Bewegungen möglich bleiben, scheint ein gemeinsames Kriterium für Dichter klassizistischer Observanz zu sein. Denn S. Brandon setzt seiner Virtuous Octavia voraus: The Stage supposed Rome (Dyce Copy in Malone Reprints); in Ben Jonsons Sejanus ist der Schauplatz nur Rom mit zirka 14 verschiedenen Örtlichkeiten (cf. J. Gutmann, Einheiten) usw. Die hier gestaltende Kunstanschauung über die Ortseinheit stellt also eine Mittelstufe dar zwischen der früheren Regellosigkeit und der später auf französischem Boden entwickelten rigorosen Strenge des Begriffs.

---

[1]) Vgl. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas IV, 1 p. 406.

4. Stage-decencies.

Die stage-decencies sind in den ersten Fassungen des Dramas ganz streng gewahrt. Der Selbstmord des Antonius, der Tod Cleopatras sowie die später eingefügte Hinrichtung Cäsarios sind hinter die Szene verlegt. Über den ersteren durch einen benannten Boten berichten zu lassen, wurde zweifellos durch Plutarch veranlaßt, der den Dercetaeus als Boten einführt; hierin liegt wohl auch die Ursache, daß die Szene in dieser Gestaltung bis in die letzte Fassung hinein sich erhielt. Dagegen ließ Daniel genau nach Sidneys Vorschrift einen Nuntius in Funktion treten, um dem Chor das Ende Cleopatras mitzuteilen, und wiederum stimmt er hier genau zu Jodelle, während Garnier Cleopatra auf offener Scene sterben läßt, ohne genauere Angaben über ihre Todesart zu geben. In den späteren Fassungen wagte auch Daniel, Cleopatras Tod auf der Bühne vorzuführen. Was ihn dazu bewog, ob Garniers Vorbild oder der Einfluß der volkstümlichen Tragödie, weiß man nicht. Doch scheint mir die Arbeitsart Daniels, die nie ein Werk zur festen, endgültigen Gestaltung kommen ließ, hauptsächlich verantwortlich gemacht werden zu müssen; ein Blick auf die reiche Liste[1]) seiner Veröffentlichungen zeigt, daß ein Werk fast nie unverändert zum zweitenmal vor das Publikum kam. Vielleicht war auch die Hoffnung auf eine Aufführung der Cleopatra, wie sie seinem Philotas beschieden war, mit eine der Triebfedern der Veränderungen.

5. Komposition.

Die für uns so wichtige und selbstverständliche Forderung, daß eine durch innere Gründe geregelte Aufeinanderfolge der Handlungen ein Drama zu einem wohlgefügten Organismus erhebe, in dem jeder Teil nur da seine Funktion erfüllen kann, wo er logischerweise eingereiht ist, kann für Daniel nur in beschränktem Maße erhoben werden. Seine Komposition ist

[1]) D. N. B. Artikel „Daniel“ von S. Lee.

schwach. Die Umarbeitungen seines Dramas[1]) zeigen, wie starke Veränderungen er durch Umstellung ganzer Akte und Chorpartien, durch Einfügung von Szenen und Einführung neuer Personen vornahm. Die geringe Festigkeit seines Gefüges ließ derartige gewaltsame Eingriffe zu; nur der 3. Akt blieb durch alle Fassungen hindurch stabil. Auch in der Ausgabe von 1611 stehen einzelne Szenen wie IV, 1 u. 3, III, 1 noch so äußerlich im Verband des Dramas, daß man sie ohne Gefährdung des ganzen ausschalten könnte. Die innern Beziehungen zwischen den Scenen so notwendig zu gestalten, daß eine ohne die andere zur Unmöglichkeit würde, dieses Vermögen geht dem Dichter ab. Doch findet man bei ihm einen beachtenswerten Versuch zur äußeren Bindung der Szenen, wie weder Jodelle noch Garnier ihn zeigen.

Akt II Szene 2 und III, 1 bereiten deutlich III, 2 vor. V. 712 kündet Cäsar an:

And shortly will myselfe goe visit her.

V. 894 melden die beiden Philosophen Cäsars Ankunft:

But see where Caesar comes himselfe ...

Ganz entsprechende Funktion haben die beiden Verräter in IV, 1, von denen Rhodon V. 1216 unmittelbar auf IV, 2 hinweist:

But here comes Cleopatra wofull Queene.

6. Der Chor des Dramas.

Das Streben nach unmittelbarer Verkoppelung der Szenen bedeutete aber das Hinausdrängen des Chores aus der Handlung. Der Chor, über den Sidney an der zitierten Stelle nichts sagt, bedeutete wohl eine Crux nicht nur für Daniel, sondern auch für andere Dramatiker der Zeit. Sagt doch der gewandte Ben Jonson in der Vorrede zu seinem Sejanus: the habits and the moods of the chorus are such and so difficult, as not any, whom I have seen, since the ancients, no not they who have most presently affected laws have yet come in the way of.[2]) Fast könnte

---

[1]) s. Daniels Cleopatra von Lederer § 2 p. XI.

[2]) Ben Jonson (ed. Gifford) p. 137.

man versucht sein, die in den Worten enthaltene Polemik mit auf Daniel als Hauptvertreter der Reformer aus dem Kreise der französierenden Klassizisten zu beziehen.[1]) In Daniel waren die unmittelbaren klassizistischen Vorbilder viel zu lebendig, als daß er hätte in Versuchung kommen können, sich der Schwierigkeiten zu entziehen; er verwendete den Chor vielmehr auch wieder in seinem Philotas von 1605.[2]) Jodelle hat in seiner Chléopâtre captive einen Chor alexandrinischer Frauen, der tätigen Anteil am Dialog nimmt und auch neue Handlungsmonumente zur Darstellung bringt.[3])

Garnier stellt einem Chor von Ägyptern einen solchen von Soldaten Cäsars gegenüber; bis auf Akt II, wo er zwischen zwei Szenen auftritt, ist sein Chor nur pars inter actum et actum; am Schluß fehlt der Chor.[4])

Daniels Dichtung schließt sich auch hier wieder eng an Jodelles Vorbild an. Der Chor tritt nach jedem der fünf Akte auf, in den ältesten Fassungen auch innerhalb der Handlung. Seine Zusammensetzung wird nicht ausdrücklich bestimmt. Nach V. 751: we the innocent poore multitude ist aber sicher ein Chor von Ägyptern anzunehmen; ob Frauen dabei sind, wird nirgends deutlich. Trotz der strengen Urteile, die der Chor über Cleopatra fällt (z. B. V. 362/63: the purple Actors, whom men despise), sympathisiert er mit ihrem Schicksal und ist Cäsar feindlich gesinnt; ihn nennt er V. 1518 ff. the insolent destroyer.

Er ist das Instrument für moralische Belehrungen, ohne daß er indes eine besondere Fülle politisch-ethischer Maximen böte. Das ganze Werk soll ja der Theorie nach moralische Zwecke verfolgen. Es scheint mir aber das Verdienst Daniels, daß er sein Drama nicht als Verkörperung einer ethischen Idee roh aufdrängt in dem Stile, in dem Ben Jonson seinem Sejanus in der Quartausgabe beifügte: this do we advance, as a mark

---

[1]) Über das Verhältnis von Ben Jonson und Daniel vgl. Grosart vol. IV p. XIII u. XXXVIII, Memorial-Introduction II.

[2]) Grosart III p. 95 ff.

[3]) cf. Akt. III (ed. Marty-Laveaux p. 137).

[4]) cf. Klein, Chor p. 52 ff.; 87 ff.

of terror to all traitors and treasons to show how just heavens are.[1])

Die Verknüpfung des Chores mit der Handlung ist äußerst lose; der Chor am Ende des II. Aktes könnte z. B. auch an irgendeinem anderen Aktschluß stehen, ohne daß er inhaltliche Verwirrung erregen würde. Es fehlt jede dramatische Bewegung. Dreimal steigt er in seinen Betrachtungen vom Abstrakten zum konkreten Fall, nur nach dem V. Akt erhebt er sich umgekehrt vom unmittelbar Geschauten zur allgemeinen Reflexion. Wie der Dichter die Teilnahme des Chores gedacht hat, bleibt ziemlich dunkel. Soll der Chor alle fünf Akte hindurch auf dem einen idealen Schauplatz verweilen und dadurch eine kontinuierliche Darstellung ermöglichen? Daß hierbei Schwierigkeiten entstehen, hat die voraufgegangene Betrachtung über den Schauplatz im Drama gezeigt.

Die einzelnen Chorgesänge sind ziemlich gleichlang, der kürzeste ist der nach dem I., der längste der nach dem letzten Akt. Im ganzen gehören 340 Verse nicht dem Versmaße des Dialogs an, bei Garnier 451, bei Jodelle 582.[2]) Alle drei Poeten verwenden für die Chorpartien kunstvollen Strophenbau, der sie über den Dialog erhebt.

7. Sprache des Dramas.

The strict laws of time verlangten vor allem auch gravity and height of elocution, fulness and frequency of sentence.[3]) Die dramatisch so wenig geschickten endlosen Monologe und Berichte, die aber durchaus charakteristisch für die Technik des antikisierenden Dramas sind, gaben reichlich Gelegenheit, das sprachliche Talent zu zeigen. Sie weckten und begünstigten die von allen Kritikern stark vorgeworfene fehlerhafte Neigung zum Deklamatorischen in den klassizistischen Stücken. Auch

---

[1]) H. Reinsch, Ben Jonsons Poetik in ihrer Beziehung zu Horaz, Münchner Beitr. 16.

[2]) Klein, Chor a. a. O.

[3]) Ben Jonson (ed. Gifford) a. a. O.

Daniel ist in seinem Drama deklamatorisch, jedoch in einem andern Sinne als Jodelle und Garnier. Er hat ein ihm spezifisches Kolorit des Pathos, dessen Hauptcharakteristikum die gleichmäßige, ruhige Würde, nicht die Leidenschaft ist; in diesem Sinne versteht er im ganzen Stück die Einheit des Tones zu wahren. Er outriert weder Gefühl noch Ausdruck wie Jodelle und Garnier des öfteren, bei denen manche Stelle den Eindruck des klappernden Mühlwerkes gibt, dem das aufzuschüttende Korn fehlt.[1]) Doch steht er hinter ihnen im Schwung der Beredtsamkeit zurück. Dafür mangelt seinem Pathos nicht die innere Wahrheit; seine Personen sprechen aus Lage und Charakter heraus, nicht so, daß man die deklamatorische Anstrengung des Dichters dahinter aufdringlich fühlen muß. Der Fehler seiner Deklamation bleibt die ermüdende Ausdehnung der Monologe, deren Gestaltung aber dem Dichter durch die Kunstprinzipien seines Kreises vorgeschrieben war.

Vorteilhaft sticht Daniel von seinen Mustern ab durch Unterdrückung der mythologischen Beziehungen und Andeutungen, von denen es bei Jodelle und Garnier förmlich wimmelt; der Zwischenchor im II. Akt ist bei Garnier fast ein einziger Katalog von Mythen, zudem von solchen, die recht wenig geläufig sind.[2]) Daniel läßt als einzige mythologische Figur Pandora durch Eras erwähnen (V. 1362 ff.). Auch vermeidet er, das Schicksal zu beschwören, wie Quelle und Vorbilder wohl an die Hand gegeben hätten, und unterläßt es auch, sein Drama mit der üblichen Geistererscheinung zu eröffnen, der einzige tiefere Unterschied, der ihn von Jodelle trennt. Dadurch bleibt bei ihm die ganze Darstellung durchaus im Rahmen des Menschlichen.

Im Gebrauch von Sentenzen[3]) ist der Dichter äußerst sparsam. Folgende sind anzuführen: V. 29—30; 61—62; 406—407; 438; 693—694; 698; 700; 704; 706; 883; 887; 891; 951—952; 1430—1431; 1448—1449; 1625; 1725. Sie treten vor allem in den

---

[1]) vgl. z. B. Jodelle von Marty-Laveaux p. 127: Dieux, grands Dieux', Ha grands Dieux'; p. 139: Ha mort, ô douce mort, mort 'seule guarison, ô douce mort u. a.

[2]) cf. Klein, Chor p. 93.

[3]) P. Kahnt, Sentenzen.

Partien auf, wo durch Stichomythie eine Szene zu etwas belebterem Abschluß geführt werden soll; dies geschieht Akt II, 2 und Akt III, 1.

Von den üblichen Tropen und Figuren[1]) finden sich wenige, z. B. einige Oxymora, V. 1404—1405: Wretched greatness, golden misery, Pompous distress, glittering calamitie. V. 1684: O good ill lucke, most fortunate distress.

Eine gewisse Vorliebe scheint der Dichter für Personifikationen zu haben, einige Bilder und Vergleiche sind wirkungsvoll durchgeführt.

Als Belege seien angeführt V. 860 ff.:

Senselesse sensualitie doth euer
Accompanie our loose felicity,
A fatall vvhitch, whose charmes doth leaue vs neuer
Till vve leaue all confus'd with miserie.

V. 1106—1108: Ambition is a Vulture vile,
That feedes upon the heart of pride:
And finds no rest when all is tri'd.

Vgl. ferner die Verse 629 ff.; 802; 1024—1025; 1073 ff.; 1324—1327; 1332—1333. Im ganzen scheint die Sprache einfach und schmucklos, zart und flüssig; Anmut und Ebenmaß beherrschen sie; im Philotas ist sie viel reicher, das Sprachgewebe bunter. In ihrer Gleichförmigkeit, der die frischen, herausspringenden Töne fehlen, wirkt sie, zumal bei der Länge der Monologe, ziemlich ermüdend. Doch gibt auch schon die Lektüre der Cleopatra das Gefühl, daß jene vox assignata den Dichter als "the well languaged Daniel" richtig bezeichnet.[2])

---

[1]) Carpenter, Tropen und Figuren.

[2]) Daniels Works, ed. Grosart IV p. XVI.

Schluß.

Soll jetzt ein kurzer Rückblick zusammenfassen, was die Untersuchung im einzelnen zeigte, so ergibt sich folgendes: Daniel benutzte als Stoffquelle zu seinem Drama so gut wie ausschließlich Plutarch; nur ein einziges Mal griff er zu Dio Cassius. Appian, Florus, Sueton sind in keiner Spur nachweisbar, auch Boccaccio nicht, dessen Werk: de praeclaris mulieribus Jodelle mit verwertete, wie die Geschichte von der aufgelösten Perle dartut. Diese Darstellungen waren alle für den unmittelbaren Zweck des Dichters zu dürftig, dagegen bot ihm Plutarch, der ihm so bequem in der Bearbeitung von Thomas North zugänglich war, alles, was er brauchte. So eng sich Daniel stofflich an Plutarch anschloß, so treu folgte er bei der formalen Gestaltung seinen Vorbildern. Er zeigt sich als strenger Klassizist, der in seinem Drama fast alle Charakteristika der von ihm vertretenen Kunstrichtung vereinigt. Kaum daß er die Kühnheit erwirbt, den Tod seiner Heldin auf offene Bühne zu bringen. Ganz nach den Kunstprinzipien seines Kreises führt er die eine Handlung auf einem größeren Schauplatz in einem Tage mit Botenberichten und Monologen, mit Chor und Sentenzen fünf Akte lang mit wenig Personal durch. Dabei ist Robert Garnier durch die Vermittlung der Gräfin Pembroke wohl der Anreger für Daniel geworden, bestimmend aber war für ihn, wie die Untersuchung nachgewiesen hat, Jodelles Cléopâtre captive. Der ungemeine hohe Grad von Abhängigkeit und Anlehnung zeigt aber, daß die Kraft mangelte, einer Unternehmung, der die Resonanz im Volksbewußtsein fehlte, da sie sich ausschließlich an ein akademisch-höfisches Publikum wandte, zu einem solchen Leben zu verhelfen, von dem ähnliche bestimmende Wirkungen hätten ausgehen können wie von der französischen klassizistischen Tragödie auf die nachfolgende Tragödie der klassischen Periode.

Daniel ließ seiner Cleopatra 1605 den Philotas folgen, der auch auf Plutarch als Basis nach klassischem Modell gebaut ist.[1]) Seinem Beispiele und dem direkten oder indirekten Einfluß der Gräfin Pembroke werden in der Regel noch folgende Werke zugeschrieben: The Virtuous Octavia von Sanuel Brandon,[2]) die vier „Monarchie Tragedies" Darius, Caesar, Croesus, The Alexandrian von Sir William Alexander und Mustapha nebst Alaham von Sir Fulke Greville, der seine Cleopatratragödie dem Feuer übergab.[3])

So verhältnismäßig zahlreich diese Versuche sind, eine französisch-antikisierende Tragödie zu schaffen, ein dauernder Erfolg war ihnen nicht beschieden.[4]) Sie verfielen der Vergessenheit und sind nur dem Literarhistoriker interessant als eine der mannigfachen Tendenzen der großen elisabethanischen Zeit, in der eine überreiche chaotische Produktion nach Gestaltung rang.[5])

---

[1]) Daniels Works (ed. Grosart) III, 104, Argument.

[2]) In The Malone Society Reprints 1909, ed. by Ronald B. McKerrow. Ich möchte auf die auffällige Tatsache hinweisen, daß beide Dichter, Brandon und Samuel, der eine 1598, der andere 1599 in A Letter sent from Octavia to Antonia die Partei der tugendhaften Ehefrau Octavia gegen den treulosen Gatten und dessen verführerische Buhle Cleopatra ergreifen, was bei Daniel nach seiner Cleopatracharakterisierung recht seltsam anmutet (cf. Grosart I, 115 ff.).

[3]) cf. Croll, Fulke Greville p. 32.

[4]) cf. den Aufsatz von Saintsbury bei Grosart III p. VII.

[5]) Gut, aber sehr knapp wird die französierende Bewegung in die Gesamtentwicklung der englischen Tragödie eingefügt bei J. Naumann, Geschmacksrichtungen.

Robert Noske, Borna-Leipzig, Großbetrieb für Dissertationsdruck.

Lebenslauf.

Ich, Amandus Müller, wurde am 7. Juni 1882 in Kleinkromsdorf bei Weimar geboren und evangelisch getauft. Nach Besuch der Volksschule und des Großherzogl. Sächs. Lehrerseminars in Weimar war ich acht Jahre lang als Lehrer an der Vorschule beider Gymnasien zu Weimar tätig. 1903 bestand ich das Seminarabitur, 1905 legte ich in Weimar die zweite Lehrerprüfung ab, 1912 erwarb ich das Reifezeugnis vom Realgymnasium zu Eisenach. Teils aus sprachlichen, teils aus rein touristischen Interessen unternahm ich mehrere Auslandsreisen, u. a. nach Frankreich, England-Schottland, Norwegen. Ostern 1911 wurde ich an der Universität Leipzig immatrikuliert; seitdem habe ich mich dem Studium der neueren Sprachen und Germanistik gewidmet.

Bei folgenden Herren Professoren und Dozenten habe ich Vorlesungen gehört: v. Bahder, Barth, Birch-Hirschfeld, Brahn, Förster, Friedmann, Jungmann, Köster, Merker, Sievers, Spranger, Volkelt, Weigand, Weyhe, Witkowski, Wundt, dazu bei den Herren Lektoren Monod, Favre, Waterhouse.

Bei folgenden Herren durfte ich an den Übungen im Seminar bezw. Proseminar teilnehmen: v. Bahder, Birch-Hirschfeld, Förster, Mogk, Sievers, Spranger, Weyhe.

Zu besonderem Danke bin ich Herrn Professor M. Förster verpflichtet, durch dessen Anregung im Seminar diese Arbeit entstanden ist.